

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**O DISCURSO ARTÍSTICO COMO DISPOSITIVO DE
INOVAÇÃO
NA DISCUSSÃO DO APÓS PÓS-COLONIALISMO**

Ângela Maria Carrajola Ferreira

Orientador: Prof. Doutor Associado com Agregação António José Santos de
Matos

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-
Artes Especialidade de Escultura

2016

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**O DISCURSO ARTÍSTICO COMO DISPOSITIVO DE INOVAÇÃO
NA DISCUSSÃO DO APÓS PÓS-COLONIALISMO**

Ângela Maria Carrajola Ferreira

Orientador: Prof. Doutor Associado com Agregação António José Santos de Matos

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes Especialidade de
Escultura

Júri:

Presidente:

Doutor Fernando António Baptista Pereira, Professor Associado e Presidente do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Vogais:

Doutora Maria Gabriela Vasconcelos de Sousa Pinheiro, Professora Auxiliar
Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto;

Doutor Nuno Alexandre Coimbra Crespo, Investigador Auxiliar
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;

Doutora Maria Manuela Ribeiro Sanches, Professora Auxiliar com Agregação
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

Doutor José António Braga Fernandes Dias, Professor Auxiliar Convidado Aposentado
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;

Doutor António José Santos de Matos, Professor Associado com Agregação
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;

Doutor João Carlos de Castro e Silva, Professor Auxiliar
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;



AGRADECIMENTOS

Ao chegar ao fim da redação desta tese de doutoramento resta-nos registar os nossos sinceros agradecimentos a todos os que, de várias formas, contribuíram para que se tornasse uma realidade:

Ao meu orientador Professor Associado com Agregação António José Santos de Matos pela confiança que depositou em mim desde o início, e pelo apoio constante, tanto na componente teórica como na prática.

Às instituições que me apoiaram no decorrer dos trabalhos: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Fundação para Ciência e Tecnologia, Ministério da Defesa Nacional, Instituto de Investigação Científica Tropical, Museu Coleção Berardo, Museu Nacional de Arte, Maputo e Museu Nacional de Etnologia em Lisboa, na pessoa do seu presente diretor Dr. Paulo Costa.

Aos pensadores e amigos que ouviram as minhas dúvidas e hesitações, e que, com tantos conhecimentos e sabedoria científica, teórica, literária, curatorial, editorial ou escultórica contribuíram para este projeto: Alda Costa, Julieta Massimbe, Sofia Alves, Alexandra Baudouin, Jurgen Bock, Luísa Yokochi, Mário Valente, Catarina Alves Costa, Ana Balona de Oliveira, Margarida Cardoso, Manuel Santos e Filomena Soares, Elvira Dyangani Ose, Filipa Fiúza, João Rapazote, Construções Sampaio. Luís Silva, João Mourão, Manuela Ribeiro Sanches, José António Fernandes Dias, Johan Lagae, Filip De Boeck e Manthia Diawara.

À Alexandra Baudouin e ao João Rapazote pelas minuciosas leituras e revisões.

Aos meus colegas na FBAUL: Maria João Gamito, José Esteves, Andreia Ferreira, José Teixeira, João Castro Silva, Sérgio Vicente Pereira.

Aos estudiosos, que tanto admiro, e que generosamente partilharam o seu tempo ao se deixaram entrevistar: Harry G. West, Pamila Gupta, José António Fernandes Dias, Manuela Ribeiro Sanches, Patricia Hayes, Paolo Israel, Juan Orrantia.

À minha mãe Bárbara Ferreira, ao meu marido Roger Meintjes e aos meus dois filhos Tiago Themba Ferreira Meintjes e Lola Manuela Ferreira Meintjes, pela colaboração e compreensão familiar, sem as quais teria sido impossível chegar até aqui.

RESUMO

O discurso teórico pós-colonial aborda os efeitos do colonialismo nas culturas e nas sociedades e define-se como uma área de estudo transdisciplinar cujo objetivo é fazer a fusão de uma série de conhecimentos acumulados em diferentes disciplinas da área das Ciências Sociais e Humanas, como a História de Arte, a Antropologia, a Sociologia, o Jornalismo, o Estudos dos Media, o Feminismo e os Estudos de Género. Na continuação desse espírito transdisciplinar, o presente projeto de Doutoramento teórico-prático em Belas Artes cruza a investigação sobre o discurso pós-colonial, a História e Teoria de Arte, a Etnografia com o discurso artístico pessoal analisado ao longo do percurso de 23 anos de prática artística. Na sua componente mais teórica demonstra-se como o discurso artístico se insere no discurso pós-colonial e como estes dois se complementam e se validam mutuamente.

Paralelamente, cria-se uma obra de arte inédita que se pode integrar no campo expandido da escultura – *A Tendency to Forget* (2015) – e resulta de um processo investigativo sobre dois edifícios arquitetónicos com ligações à obra do casal de etnógrafos Jorge e Margot Dias. Dá-se particular atenção aos filmes etnográficos feitos por Margot Dias durante as campanhas etnográficas dirigidas pelo seu marido no norte de Moçambique nos finais dos anos 1950, que aqui funcionam como mote simbólico de uma problemática mais alargada, focando a chegada tardia e relativa fragilidade do discurso pós-colonial em Portugal e realçando a questão do apagamento da história colonial. Questiona-se ainda a relação comprometedora entre a ciência e a política colonial do Estado Novo.

Assumiui-se a necessidade de reflexividade do discurso pós-colonial decorrente do seu enfraquecimento e da sua incapacidade em criar sociedades mais humanistas e pondera-se a possibilidade do seu esgotamento. Todavia, identifica-se a tendência de viragem no discurso e os contornos teóricos que possam definir as diferenças do atual momento, apelidado de após pós-colonial. Confirma-se, assim, a sua pertinência no contexto português e identifica-se mesmo uma necessidade de aprofundar a crítica. Em concordância com estas conclusões imbui-se a nova escultura de uma visualidade crítica mais incisiva.

Palavras-Chave: Obra inédita, Escultura, Ângela Ferreira, Pós-colonial, Antropologia, Etnografia.

ABSTRACT

The post-colonial discourse deals with the effects of colonization on cultures and societies. It is a transdisciplinary area of study which fuses knowledge from a number of research areas including the Social Sciences, History of Art, Anthropology, Sociology, Journalism, Media Studies, Feminism and Gender Studies.

In the spirit of this transdisciplinary approach the following theoretical and practical doctoral project in Fine Arts weaves post-colonial, Art History and Ethnographic research with an analysis of personal artistic discourse over a 23 year period. In the theoretical component we show how the artistic discourse is inserted within the post-colonial discourse and how the two complement and validate each other.

At the same time we created an original work of art in the expanded field of sculpture – *A Tendency to Forget* (2015) – the result of a research process focusing on two buildings and their connections to the work of the ethnographic couple Jorge and Margot Dias. We place a special focus on the ethnographic films created by Margot Dias during a number of ethnographic expeditions directed by her husband in the north of Mozambique. These films serve as a symbolic motif for a larger concern, the late arrival and relative fragility of the post-colonial discourse in Portugal and the negation of colonial history. We also question the compromised relationship between science and colonial politics during the Estado Novo period.

We practiced reflexivity within the post-colonial discourse by anticipating its loss of potency and its inability to deliver more humanist societies and contemplate the possible demise of the discourse. We identified new turns in the discourse which together outline an emerging field of practice which we refer to as after post-colonialism. We confirm its pertinence for the Portuguese context and highlight the necessity for further strengthening of critical practice. In tune with these conclusions the new sculpture reflects a more incisive and critical visuality.

Key words: Unseen work, Sculpture, Ângela Ferreira, Post-colonial, Anthropology, Ethnography.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	2
CAPÍTULO 1	6
DETERMINAÇÃO CONCEPTUAL, TEÓRICA E CRÍTICA DOS ESTUDOS PÓS- COLONIAIS E POSTERIORES AO PÓS-COLONIALISMO	6
1.1 Enquadramento histórico dos estudos pós-coloniais: “Towards a new humanism”.	6
1.2 Desenvolvimento do advento do fim do pós-colonialismo e o nascimento da ideia de após pós-colonialismo	26
1.3 Análise dos estudos pós-coloniais e do após pós-colonialismo em Portugal (teoria, crítica, literatura, antropologia e história)	50
CAPÍTULO 2	72
O CORPO DE TRABALHO DE ESCULTURA DA AUTORIA DE ÂNGELA FERREIRA (1990-2010): CONCEITOS, REFERÊNCIAS E ENQUADRAMENTO NO DISCURSO PÓS-COLONIAL.	72
2.1 Definição do corpo de trabalho que constitui a prática investigativa abordada neste estudo. Identificação das obras mais significativas no contexto dos conceitos específicos dos discursos pós-coloniais e posteriores ao pós-colonialismo.....	72
2.2 Investigação nas Artes	72
2.3 A validação do discurso pós-colonial na construção de um discurso coerente....	78
2.3.1 Grupo 1	83
2.3.2 Grupo 2.....	86
2.3.3 Grupo 3.....	98
2.4 O diálogo entre a teoria e o discurso artístico na discussão do pós-colonial e do após pós-colonial	102

2.4.1 Grupo 4.....	103
CAPÍTULO 3	110
CRIAÇÃO DA OBRA DE ARTE INÉDITA	110
3.1 Investigação, concepção e elaboração de um trabalho de escultura inédito	111
3.2 Escolha do referente: Investigação teórica e visual do referente	114
3.2.1 Os Filmes: introdução a Margot Dias e seu contexto de pesquisa	114
3.2.2. Os Diários de Margot Dias	130
3.2.3. Os filmes de Margot Dias, a Etnografia e a Arte Contemporânea.....	135
3.2.4 Sobre a Antropologia e a Etnografia	156
3.2.5. A Arquitetura: Dois Edifícios	159
3.3 Trabalho laboratorial em atelier. A tentativa e o erro. Material útil e caminhos abandonados.	171
3.3.1 Tentativa e Erro: Escultura Makonde e Arquitetura Informal.....	172
3.3.2 Material Útil: Tentativas Escultóricas para <i>A Tendency to Forget</i>	178
CONCLUSÃO.....	184
BIBLIOGRAFIA	206
ANEXOS.....	217
Anexo A – Processos das obras selecionadas	
Anexo B – Outras obras citadas na tese	
Anexo C – Provas materiais	
Anexo D – Material visual de investigação para <i>A Tendency to Forget</i> (2015)	
Anexo E – Desenhos de estudo para escultura. <i>A Tendency to Forget</i> (2015)	
Anexo F – Maquetes de investigação para escultura <i>A Tendency to Forget</i> (2015)	
Anexo G – <i>A Tendency to Forget</i> (2015)	

Índice de Figuras no Corpo da Tese

Fig. i – Descrição e imagem fotográfica da série <i>The savage noble and the noble savages. Photography and an African Initiation</i> de Steve Hilton-Barber.	136
Fig. ii à Fig. v – <i>A Tendency to Forget</i> (2015).	178

INTRODUÇÃO

O presente documento constitui a componente teórica da candidatura ao Doutoramento teórico/prático em Belas Artes na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. A componente prática é constituída por um projeto artístico de cariz tridimensional conceptualmente situado no campo expandido da escultura, intitulado *A Tendency to Forget* (2015). Neste sentido, o documento escrito pretende assumir-se como uma das duas componentes de investigação desta tese e tem como referência a nossa prática artística, as suas obras mais significativas e a sua história, bem como a obra de arte acima referida, criada como objeto investigativo cujo material de pesquisa é constituído por um olhar reflexivo sobre a figura e obra de Margot Dias e do seu marido, o antropólogo português Jorge Dias. Entende-se, portanto, que as suas componentes, teórica e prática, estejam intimamente relacionadas e se complementem.

Em primeiro lugar o projeto desta tese compreende uma reflexão sobre a forma como uma determinada prática artística se tem articulado com a área de conhecimento teórico dos estudos pós-coloniais, analisando e revelando a estreita relação que tem existido entre as teorias do discurso pós-colonial e a construção de um discurso artístico investigativo muito pessoal. A demonstração desta parceria parte do estudo aprofundado de 15 esculturas produzidas ao longo de 23 anos, escolhidas para melhor ilustrar e contextualizar a hipótese e os argumentos aqui explanados.

Em segundo lugar pretende-se elucidar a existência de um diálogo recíproco entre a teoria e a prática artística, formado ao longo do tempo pela acumulação e disseminação no espaço de discussão pública das imagens e dos objetos criados. Partindo da constatação de que o discurso pós-colonial apresenta sinais claros de esgotamento, procura-se compreender as alterações provocadas nos seus conteúdos e de como isso se repercute na prática artística em causa.

Em terceiro lugar houve a intenção de criar, ao longo de todo esta investigação, um grande projeto escultórico investigativo que fosse capaz de refletir a fase subsequente ao discurso pós-colonial, que aqui se apelidou de “Após pós-colonial” – a expressão não tem necessariamente uso generalizado e é uma citação do título da conferência *After Post-colonialism. Transnationalism or Essentialism?*, realizada na Tate Modern de Londres em 2010 e com a participação de Achille Mbembe, Kader Attia, Kilunaji Kia Henda, Zake Ove. Detetada a consistência da fase recente deste

discurso, pôs-se em prática um consentâneo endurecimento dos seus pressupostos críticos e trabalhou-se visualmente a articulação plástica de um possível posicionamento após pós-colonial, agora patente na escultura *A Tendency to Forget*.

A exposição teórica sobre os estudos pós-coloniais aqui desenvolvida não pretende ser exaustiva, não compreende conscientemente todos os autores que a eles se dedicaram nem todas as vertentes que proliferaram, pelo contrário, a investigação efetuada limita-se a estar diretamente ao serviço da obra criada e a fundamentar a prática artística em estudo.

Na sequência desta introdução surge o primeiro capítulo da tese, onde se contextualiza o discurso pós-colonial teórico, também literário, e se destacam alguns dos seus autores e textos seminais, aqueles que desenvolveram os conceitos axiomáticos mais adequados à análise da nossa prática artística. Começa-se por apresentar a visão de Frantz Fanon sobre o poder do colonialismo na formulação dos preceitos do racismo colonial, assim como os seus efeitos psicológicos. Estuda-se Edward W. Said e a sua definição dos conceitos do Outro e de Orientalismo, que serviu como ferramenta legitimadora da exploração colonial. Com Homi K. Bhabha exploram-se os conceitos de hibridez, mimetismo, diferença e ambivalência, “unhomeliness”, espaços intersticiais, a casa (a arquitetura como metáfora), o conceito de “terceiro espaço” e o tema do questionamento da modernidade. Introduce-se ainda Paul Gilroy, para melhor compreender como a travessia do Atlântico e o próprio oceano são uma metonímia da matéria alargada que se está a estudar. Este autor também desenvolve a temática da diáspora como fonte criadora de pensamento inovador. Neste capítulo, é ainda com Gilroy que se inicia o questionamento sobre as mudanças ou viragens no discurso pós-colonial, a sua perda de validade e as suas preocupações mais contemporâneas. Distanciando-se do oceano Atlântico, nota-se a mudança da origem do discurso para África. Ouve-se, então, o apelo de Achille Mbembe para a necessidade de retornar a Fanon e, finalmente, põe-se a questão: como se transformam os paradigmas na área da cultura? Relata-se a complexificação e reflexividade do discurso através de autores como José António Fernandes Dias e bell hooks. Observam-se as mais recentes transformações na balança do poder global e antevê-se o premente endurecimento do discurso. Já na análise da abordagem ao discurso no contexto português, ou da falta dele, é com a ajuda de Manuela Ribeiro Sanches que se corrobora a necessidade da permanência do discurso pós-colonial em Portugal. Abordam-se as ideias da especificidade local em autores como Boaventura Sousa Santos e destacam-se as suas

lacunas. Descobrem-se historiadores como Nuno Domingos, cujos textos analíticos se situam na vanguarda do pensamento contemporâneo. Finalmente, com o auxílio de Miguel Vale de Almeida, recorda-se o apagamento da memória e faz-se a ponte entre a pós-modernidade, o pós-colonialismo e a Antropologia. É assim que se acaba por definir, na nossa perspetiva, a simultaneidade dos discursos pós-coloniais e o após pós-coloniais em Portugal. Note-se que se assume sempre os contornos internacionalistas deste discurso e que apenas se faz alguma diferenciação com o que se passa a nível nacional porque este facto tem relevância na prática artística aqui estudada.

É porque se pretende apresentar argumentos que contextualizem uma determinada prática artística dentro do campo teórico do discurso pós-colonial e após pós-colonial que o segundo capítulo desta tese se dedica à apresentação detalhada das 15 obras selecionadas, divididas em 4 grupos distintos. Estes grupos não são apresentados cronologicamente, antes organizam-se de acordo com a forma como os conceitos axiomáticos do discurso se revelam em cada obra, explorando as relações estabelecidas entre si e o modo em que se articulam com a teoria. No primeiro grupo faz-se a contextualização e fundamentação teórica das obras a partir de uma definição alargada do pós-colonialismo. No segundo grupo tratam-se os assuntos pertinentes à identidade portuguesa e à história colonial. No terceiro grupo apresentam-se os trabalhos relacionados com a problemática da dualidade. Enquanto o quarto grupo se refere, mais concretamente, à possível influência que a prática artística pode ou deve ter sobre os autores teóricos e os seus textos, procurando afirmar a reciprocidade dessa relação. Por razões de reserva do espaço aqui disponível, toda a documentação fotográfica pertinente foi remetida para os anexos desta tese, que são referenciados ao longo do texto.

O último momento deste estudo centra-se no projeto escultórico inédito efetuado no âmbito desta tese, – *A Tendency to Forget*, nas suas referências conceptuais e nos seus desenvolvimentos processuais. A abordagem a algumas referências históricas e artísticas pretende esclarecer as influências que contaminaram e interferiram no desenvolvimento do projeto, entre as quais se dará especial atenção à área da Etnografia e ao seu papel no projeto colonial, à obra fílmica de Margot Dias e à forma como ela se inscreveu no projeto etnográfico do seu marido Jorge Dias, bem como ao já testado uso da arquitetura como dispositivo modernista que ilustra, institucionalmente, as contaminações políticas, sociológicas e antropológicas que estão na sua origem.

Constata-se, assim, o cruzamento de um campo artístico da área da escultura com um campo cultural mais lato, especificidade que atravessa toda uma obra.

Porque se tem plena consciência deste trabalho de investigação e reflexão não pretender ser estritamente teórico-científico, parte substancial do seu corpo é dedicado à análise da concretização prática do projeto, isto é, à sua componente plástica. Neste sentido, é no terceiro capítulo que se abordam os processos desenvolvidos para chegar à obra final, mas também os testes falhados ou os caminhos por percorrer, assim como as novas e futuras possibilidades de realização plástica, pois é nas perspetivas deixadas em aberto que este projeto completa a sua vertente de investigação. Mais uma vez, por falta de espaço optou-se por disponibilizar em anexo a documentação fotográfica essencial a este capítulo.

Como se teve a oportunidade de apresentar publicamente a componente prática deste doutoramento, instalando *A Tendency to Forget* no Museu Coleção Berardo, em Lisboa, entre junho e setembro do corrente ano, aproveita-se a Conclusão deste estudo para apresentar em detalhe a obra produzida e aqui testada. Na medida em que a sua apresentação museológica requereu adaptações escultóricas substanciais, que conduziram à criação de uma escultura significativamente mais acutilante, de crítica mais endurecida, tornou-se possível analisar e sintetizar reflexivamente algumas ideias, usando *A Tendency to Forget* como mote para apontar as conclusões teóricas deste estudo. A obra em causa tanto incorpora as intencionalidades pós-coloniais, no sentido em que se considera ser necessário contrariar a sua chegada tardia a Portugal, como interioriza a constante desvalorização do discurso e o persistente sentido de apagamento da memória colonial, além de, simultaneamente, operar num registo após pós-colonial. Nesta escultura, uma história muito particular é utilizada como exemplo amplificador, mais universal, da nossa história colonial, uma vez que abstraindo dos seus contornos específicos se poderia estar a falar de outras histórias coloniais. Ou seja, a escultura revela uma relação incómoda entre a política e a ciência que até agora tem sido pouco explorada no campo das artes do panorama nacional, procurando um sentido de responsabilização que, apesar de doloroso, seja construtivo.

Termina-se com a observação de que este projeto doutoral serviu para enraizar a nossa prática artística na geopolítica portuguesa, onde presentemente se articulam, em simultâneo, a prática do discurso pós-colonial (cuja necessidade se confirmou) e a prática de uma sua versão mais acutilante, ainda em evolução, a que se chamou após pós-colonial e na qual está tese já se insere.

CAPÍTULO 1

DETERMINAÇÃO CONCEPTUAL, TEÓRICA E CRÍTICA DOS ESTUDOS PÓS-COLONIAIS E POSTERIORES AO PÓS-COLONIALISMO

A primeira parte deste estudo tem como objetivo contextualizar o discurso pós-colonial teórico e literário, destacando-se alguns dos seus textos seminais, aqueles que desenvolveram os conceitos axiomáticos e que se revelaram ser mais adequados à análise da nossa prática artística.

Algumas das obras críticas e teóricas estudadas nesta dissertação podem ser consideradas fora do comum devido ao carácter inovador dos conceitos que exploram, bem como ao potencial metafórico e poético que demonstram – que em muito excede a aridez de outras obras ensaísticas. Ao abordar ensaios como *Black Skin White Masks* (1967), de Frantz Fanon, ou *The Black Atlantic* (1993), de Paul Gilroy, fica-se com a impressão de que foram concebidos como projetos metafóricos e objetos significantes no seu todo. O que neste estudo se pretende alcançar passa também pelo reconhecimento da força metafórica e simbólica destes escritos, do seu poder retórico como matriz produtiva que se predispõe a atingir um objetivo e uma ação de carácter político. Por esta razão – e ainda por este estudo ser uma tese de doutoramento teórico/prática na área de Belas Artes – Escultura – optou-se por tratá-los simultaneamente como obras teóricas e como referentes artísticos. Escolheu-se ler nas entrelinhas o seu poder de comunicação, que vai para além do estrito significado das palavras. Com esta metodologia, consistente com a forma como artisticamente se referencia uma obra de arte, pretende-se poder integrar dois métodos fundamentais para este estudo: o processo de estudo/investigação e o processo de criação.

1.1 Enquadramento histórico dos estudos pós-coloniais: “Towards a new humanism”

De acordo com a Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira a palavra *Humanismo* é um “conjunto de doutrinas que reconhece o homem como valor supremo. [...] Caracterizada pelo interesse que se confere ao elemento humano, como objeto de observação e como fundamento de acção. [...] A cada concepção de vida corresponde

um conceito de *Humanismo*” (Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, 1940, pp. 419-421, vol. XIII). Trata-se, portanto, de uma forma genérica e alargada de definir a importância dos valores humanos e o respeito pelo ser humano sem restringir de forma alguma a sua definição. Esta possibilidade de procura das melhores qualidades dos seres humanos e da sua igualdade, sem estabelecer diferenciação entre eles, sumariza os valores que interessam a esta tese, pois não só fazem parte dos fundamentos do discurso teórico pós-colonial – os quais serão aqui tratados juntamente com o momento atual do pós pós-colonialismo – como determinam a energia geradora da nossa prática artística.

Não é por acaso, a primeira vez que se ouviu falar deste termo foi durante uma conferência proferida por Achille Mbembe em Londres cujo tema se definiu como *After Post-colonialism. Transnationalism or Essentialism?* (Conferência Tate Modern 2010), quando este teórico tentava questionar a possível validade da hipótese do fim do pós-colonialismo. Sumariamente, Mbembe defendia que o propósito do discurso pós-colonial era atingir e criar um mundo mais humanista, mas reconhecia que este fito ainda não tinha sido conquistado. Mais adiante nesta tese discute-se com mais detalhe esta proposta e os seus possíveis desenvolvimentos. Mas, por agora, resta dizer que Mbembe não é o único a adotar a terminologia generalista da igualdade entre os seres humanos, esta noção já tem alguma história no discurso pós-colonial, que se apropria de valores alargados, associados a ambições originais.

Para contextualizar e definir os conceitos chave do discurso pós-colonial começa-se por analisar aquilo que Frantz Fanon escreveu na introdução ao seu livro *Black Skin White Masks*, datado de 1952, quando descreve as suas intenções em forma de poema, recorrendo precisamente a essa terminologia:

Towards a new humanism...

Understanding among men...

Our colored brothers...

Mankind, I believe in you...

Race prejudice...

To understand and to love... (Fanon, 1967, p. 7)

Frantz Fanon (1925-1961) nasceu na Ilha de Martinica, foi psiquiatra, filósofo, autor e revolucionário. Os seus escritos anticoloniais são considerados precursores do discurso pós-colonial. Fanon é conhecido como um pensador humanista existencial,

radical quando aborda os assuntos da descolonização e da psicopatologia da colonização. Apesar de aqui se referir apenas o seu primeiro livro, *Black Skins White Masks* (Fanon, 1967), é importante frisar que a sua obra mais inflamatória, *The Wretched of the Earth* (Fanon, 1961), publicada pouco antes da sua morte e já depois do autor estar envolvido com a Frente de Libertação Nacional (FLN) da Argélia, foi censurada em França por defender o direito dos povos colonizados a usarem a violência ao lutarem pela sua independência. De acordo com Fanon, se os seres humanos não são considerados como tal também não têm necessidade de seguir princípios humanistas na sua relação com os colonizadores. Coerentemente com este raciocínio, Fanon acabou por se envolver diretamente na luta armada.

No entanto, não é este pendor mais revolucionário que faz de Fanon uma personagem incontornável nesta história. A importância do seu trabalho teórico que antecede o discurso pós-colonial deve-se essencialmente à sua análise cândida, crítica, psicológica e inédita da mente do colonizado e do colonizador. Fanon é um dos primeiros teóricos a registar com lucidez e uma atitude desafiante esta análise de mentes e mentalidades. Os seus escritos, apaixonados e apaixonantes, permitem contemplar afirmações como o facto de o complexo de inferioridade instalado no africano advir das pressões que a história da relação da Europa com África (principalmente a escravatura) e o colonialismo lhe impôs. Para chegar a este tipo de conclusões, Fanon analisa criticamente o conceito de “racismo” e oferece uma desconstrução detalhada da ideia, errónea, de que existe “bom” e “mau” racismo, chamando a atenção para o facto de não haver hierarquias na prática do “mal”. Além disso, Fanon também é responsável por tentar desconstruir algumas presunções europeias oriundas dos países colonizadores, nomeadamente francesas e portuguesas, de se julgarem colonizadores beneméritos, onde é publicamente frequente a admissão do seu colonialismo ser mau, mas não tão mau como o colonialismo dos outros... Mais uma vez Fanon faz ver que não há níveis beneméritos de maldade – a maldade é maldade. É sobretudo esta abordagem de Fanon, em que se analisa o colonizador e a estreita relação com o colonizado, que dá origem aos primeiros estudos pós-coloniais, nos quais se faz a tentativa de acabar com a assimetria das relações entre estes dois mundos – e o nascimento desta nova abordagem fez-se, então, não só historicamente, como conceptual e filosoficamente.

Os escritos de Fanon permitem acompanhar o seu pensamento sobre os problemas raciais, enquanto desmonta as mentalidades dos povos colonizados e dos povos colonizadores. No livro acima descrito, por exemplo, Fanon apercebe-se do poder

da língua dominante como ferramenta de controlo dos negros nas Antilhas, apercebe-se dos problemas de inferioridade que se criam automaticamente por um ser humano ter de aceitar uma língua e, por essa via, uma cultura que lhe é imposta, de como esse ser humano se submete primeiro à língua do poder e, depois, a esse mesmo poder. Para Fanon a língua é, portanto, um instrumento de colaboração com o poder opressor, sendo também a partir dela que se constroem todas as diferenças étnicas.

A complexidade da análise de Fanon pode ainda ser verificada através das suas explorações teóricas sobre o papel da raça nas interações coloniais. Utilizando a mulher negra como exemplo da impossibilidade do estabelecimento de relações amorosas entre brancos e negros, Fanon descreve com detalhe as ambições das mulheres que viam nesse relacionamento uma forma de limpeza da sua própria negritude, alertando para a complexidade e perversidade psicológica e histórica dessas ambições sociais e para os seus acentuados efeitos colaterais.

Fanon escreve especificamente sobre as Antilhas, mas tem consciência da necessidade de alargar os seus princípios a todos os africanos e a todos os colonizados. Atente-se, pois, à sua descrição da relação simbiótica de poder nas sociedades coloniais: “(...) He lives in a society that makes his inferiority complex possible, in a society that derives its stability from the perpetuation of this complex, in a society that proclaims the superiority of one race” (Fanon, 1967, p. 100).

Já quanto ao poder económico e à sua relação com a estrutura e o sistema colonial, Fanon afirma:

If one adds that many Europeans go to the colonies because it is possible for them to grow rich quickly there, that with rare exceptions the colonial is a merchant, or rather a trafficker, one will have grasped the psychology of the man who arouses in the autochthonous population ‘the feeling of inferiority’. (Fanon, 1967, p. 108)

Na análise do conceito de raça e de racismo, a abordagem de Fanon é igualmente subtil, perspicaz e psicológica. Fanon desespera ao constatar que, esteja onde estiver, “o negro é sempre um negro”; que, no discurso colonizador, a sua raça é um sinal de diferença pejorativo e o seu significado está fixado no sentido de racismo. O exemplo que utiliza tem um sentido dramático fortíssimo por ser dado através da história de uma menina que, quando vê um negro, diz à mãe: “ – Look, a negro! [...] Mama, see the Negro! I’m frightened!” (Fanon, 1967, p. 112).

Realce-se ainda o extraordinário espírito positivista que impregna todo este texto bombástico e provocador, bem como o poder de agitação em que esta forma de comunicar, quase evangélica, como se fosse uma pregação, se vai empolgando ao longo dos capítulos em que, compassadamente, se analisa e expõe o horror do colonialismo e do racismo. Ouça-se então o tom das suas palavras, que se tornaram inspiradoras:

Why not the quite simple attempt to touch the other, to feel the other, to explain the other to myself?

Was my freedom not given to me then in order to build the world of the You?

At the conclusion of this study, I want the world to recognize, with me, the open door of every consciousness.

My final prayer: O my body, make me always a man who questions! (Fanon, 1967, p. 232)

É importante notar como os escritos de Fanon influenciaram e desafiaram outros autores (que também aqui se estudarão) a seguir o mesmo percurso de decifração do conceito do Outro¹ como essencial nesta relação colonizador/colonizado. Fanon aponta claramente as suas conclusões para o sentido de humanidade do homem negro que, segundo ele, se permanecesse rodeado de outros homens negros nunca teria ocasião de experimentar (exceto em pequenos conflitos internos) o seu sentido de “ser humano” através de outros, dos critérios de Outros.

Os escritos de Frantz Fanon constituem um estranho misto de análise e investigação médica, de manifesto revolucionário, de prosa poética e crítica literária, mas ao mesmo tempo nunca deixam de constituir um desesperado grito humano de sofrimento, na procura de mudanças, na procura de um mundo melhor. Começando por expor cuidadosamente o poder do colonialismo na formulação dos preceitos do racismo colonial, Frantz Fanon conclui, candidamente, que a civilização europeia e os seus melhores representantes são os responsáveis por esse racismo. A candura destas declarações, feitas num texto quase poético, é de tal forma evocativa que constitui uma chamada reivindicativa política e cultural (Fanon, 1967).

Finalmente, o que se torna extraordinário em Fanon é o facto de os seus livros serem escritos como textos emotivos, quase místicos, que entrelaçam uma viagem pela

¹ Ao longo de quase 40 anos de discurso pós-colonial (O livro *Orientalismo* de Edward Said foi publicado em 1978) a expressão o Outro tem sido escrita de várias formas. Neste texto escolhemos respeitar o livro de Said e optamos pela ortografia o Outro, pois o assunto de “olhar” o Outro, aqui inspirado pelo visionamento dos filmes de Margot Dias, remeteu-nos para o sentido que este autor deu à expressão.

literatura sobre o africano (que ele apelida de negro) com as suas próprias observações sociais – que ele faz como habitante de Paris e como psiquiatra que era. A forma cativante como cita recorrentemente passagens inteiras de outros livros, parecendo estar a lê-los em conjunto com o leitor, faz dos seus escritos um material híbrido, hibridez essa que acabará por se tornar um dispositivo e um formato habitual no discurso pós-colonial.

Sabendo que uma das características particulares dos escritos de Fanon consistia no facto de que o autor escreveu parte da sua obra durante a sua participação como activista e guerrilheiro na Frente Libertação Nacional (FLN) na Argélia, quisemos entender um pouco mais como estes escritos podem ter influenciado os outros movimentos independentistas em Africa. De acordo com o académico José da Mota-Lopes no seu texto *Re-reading Frantz Fanon; Language, Violence and Eurocentrism in the Characterization of Our Time*, 2007, esta característica pode iluminar os seus escritos sobre o uso da violência e o papel da luta armada nos movimentos de libertação dos países Africanos. Temos que pensar nos seus escritos como um projeto programático na Argélia. No entanto, não nos podemos esquecer que nem todos os países Africanos se tornaram independentes através de luta armada e, quando aconteceu, na maior parte dos casos esta foi escolhida como último reduto de luta contra o poder colonial que se arrastava no tempo. Este foi certamente o caso nas duas lutas de libertação que melhor conhecemos: a FRELIMO em Moçambique e o ANC na África do Sul. Os escritos de Fanon – por exemplo a sua análise da língua como ferramenta de poder colonizador- marcaram o pensar sobre a psicologia da cultura e identidade nas sociedades africanas que se emancipavam. Mota-Lopes revela-nos um pouco das discussões no terreno prático da luta de libertação. Por exemplo:

A major criticism often made at the leadership level of the liberation movements of the former Portuguese colonies was that the language problems denounced and discussed by Fanon concerned what historically and sociologically was no more than very small colonized minorities, those assimilated by the colonial system. (Mota-Lopes, 2007, p. 51)

E lembra-nos que, por exemplo, quando começou a luta armada em Moçambique, as intepretações de Fanon já teriam evoluído bastante. Por exemplo no início dos anos 1970 em Moçambique as questões de língua foram abordadas de forma

diferente. A língua do inimigo tinha sido adotada como língua comum pois negava-se a ideia de que a língua portuguesa pertencesse unicamente ao estado colonial de Portugal. Mas apesar destas evoluções, e mesmo sem encontrar citações concretas dos pensadores ou guerrilheiros africanos a Fanon – conseguimos ouvir a sua voz de nas palavras críticas do regime colonial português e auto-críticas reevidicativas dos guerrilheiros na conferência proferida por Amílcar Cabral no primeiro Memorial dedicado ao Dr. Eduardo Mondlane, na Universidade de Siracusa (Estados Unidos da América) em 20 de fevereiro de 1970:

Porque, se o colonialismo português e os agentes imperialistas podem ainda assassinar impunemente um homem como o Dr. Eduardo Mondlane, é porque algo de podre continua a vegetar no seio da humanidade. O domínio imperialista. É porque os homens de boa vontade, defensores da cultura dos povos, ainda não realizaram o seu dever à superfície da terra. (Cabral, 1979, p. 375).

A necessidade de aprofundar nesta tese os escritos de Fanon deve-se ao reconhecimento do seu papel na génese do discurso pós-colonial e, particularmente, na formação do nosso discurso artístico. Apesar de ser um autor francófono, os seus textos foram (e ainda são) lidos e estudados, e acabaram por inspirar as principais figuras desse discurso que, em grande parte, se desenvolveu a partir dos anos 1970 no mundo anglo-saxónico – mundo esse que aqui se define pelo uso da língua inglesa e não necessariamente por fronteiras nacionais. Em meados do século XX inaugura-se a abertura crítica criada por avanços filosóficos fraturantes conhecidos como a pós-modernidade – uma visão diferente da linguagem e do discurso protagonizada inicialmente pelo filósofo e teórico literário Jacques Derrida (1930-2014) e caracterizada pela prática da desconstrução. Sumariamente referimos ainda a rejeição de sistemas “totalizantes” de pensamento ou das “metanarrativas” que na proposta de Jean François Lyotard (1924-1998) impunham conformidade a outras perspetivas e que, portanto oprimiam, marginalizavam e silenciavam outros discursos. Pensamos ainda em Michel Foucault (1926-1984), entre outros, que insiste na diversidade cultural, no reconhecimento da forma de pensar e de estar das minorias e no reconhecimento da “diferença cultural”. Estas novas considerações (entre outras) entrelaçam-se com as questões dos pensadores anglo-saxónicos que mencionamos acima e permitem a sedimentação do discurso pós-colonial que se dá com o surgimento nas universidades

inglesas (e, mais tarde, nas universidades americanas) de um ramo académico disciplinar designado “Estudos Culturais”, cujo objetivo era fazer a fusão de uma série de conhecimentos acumulados em diferentes disciplinas da área das ciências sociais e humanas, como a História de Arte, a Antropologia, a Sociologia, o Jornalismo, o Estudos dos Media, o Feminismo e os Estudos de Género, todas elas fortemente marcadas pelas teorias (pós-) marxistas que proliferaram no período da Guerra do Vietname.

Outro autor importante a ter em consideração nesta análise em torno do discurso pós-colonial propriamente dito é Edward W. Said, cujas ideias começam a ser largamente disseminadas com a publicação do livro *Orientalism* (1978). Obra amplamente reconhecida como o primeiro marco do pensamento pós-colonial, nela Said analisa a perceção ocidental do mundo “oriental”, mais concretamente do mundo árabe, descrevendo os padrões gerais das relações entre o Ocidente e o Médio Oriente. Partindo da constatação de que a definição do conceito de Outro sempre se estabeleceu na perspetiva do “eu” ocidental, Said reconhece que a existência deste binómio remonta à cultura clássica grega e desmonta as desigualdades derivadas da sua construção ao longo dos tempos. Segundo o autor, o Ocidente criou uma perceção distorcida do Oriente como o Outro, numa tentativa de diferenciação que servia os interesses do colonialismo. Na construção deste argumento central, o livro expõe a análise de uma série de discursos literários, políticos e culturais que remontam ao tempo das Cruzadas e a textos de Shakespeare, nos quais se encontra um denominador comum: a representação dos habitantes do mundo oriental como bárbaros.

Embora o termo Orientalismo não seja um neologismo de Edward Said, na medida em que também é utilizado para designar o uso por artistas e criadores “ocidentais” de elementos, descrições ou imitações culturalmente conotadas com as culturas ditas orientais, a definição que agora interessa parte da sua constituição como um campo de estudo no século XVIII que adquiriu particularidades institucionais com o colonialismo moderno do século XIX, quando o Orientalismo passa a estudar, sem distinções, um vasto grupo de civilizações que incluíam o Extremo Oriente, a Índia, a Ásia Central, o Médio Oriente (também designado mundo árabe) e mesmo a África. O Orientalismo serviu, assim, como ferramenta legitimadora da exploração colonial através de um trabalho de pesquisa alicerçado na hipótese da inferioridade racial e cultural de todas as civilizações não europeias. O seu objetivo, não assumido, foi a tentativa de justificação do processo imperialista através do discurso de redenção dos

povos "primitivos, inferiores e subdesenvolvidos".

É, portanto, com esta abordagem e metodologia de pensamento crítico, resumida na noção “A invenção do Oriente pelo Ocidente” (Said, 1978), que se estabelece o desencadear do discurso pós-colonial. É ainda com Edward Said, em particular com o livro *Culture and Imperialism* (Said, 1993), que esta abordagem crítica se expande a outras geografias e a outras histórias do nosso planeta. Neste último livro abordam-se as relações entre cultura e império como partes constituintes do esforço europeu para dominar terras e gentes distantes, denunciando-se a vontade recorrente de civilizar gentes primitivas ou bárbaras.

Homi K. Bhabha (nascido 1943 em Mumbai, Índia) é mais um teórico de grande vulto do discurso pós-colonial. Estudou primeiro em Mumbai e depois em Oxford, onde completou o Doutorado em Literatura Inglesa, mas presentemente desenvolve a sua atividade na Harvard University, nos Estados Unidos da América (EUA). Entre os numerosos livros que já publicou, onde se exploram as teorias colonial e pós-colonial, as mudanças culturais, as mudanças de poder e o cosmopolitismo, é de destacar *The Location of Culture* (Bhabha, 1994). Bhabha é responsável por ter postulado e desenvolvido conceitos como a hibridez, o mimetismo, a diferença e a ambivalência, tornando-os ferramentas essenciais para a articulação do discurso dos estudos pós-coloniais. Por outro lado, muito influenciado pela capacidade de leitura crítica que Edward Said faz da sociedade colonial no Médio Oriente, Bhabha propõe-se investigar o “lugar” da cultura em sentido lato e nos finais do século XX. Na sua análise, Bhabha pressente a importância de realçar os momentos e processos produzidos pela articulação das diferenças culturais e constata que o terreno onde se elaboram as estratégias de identidade inovadoras são precisamente os espaços “in-between”, os sítios de colaboração e de confrontação entre culturas. O surgimento da ideia destes espaços intersticiais permite, assim, analisar os processos de negociação de novos conceitos de nacionalidade, e dos novos sentidos de identidade racial e de género que aí se manifestam. Concomitantemente, Bhabha propõe que seja o olhar dúplice do emigrante a tornar-se mais relevante para a possibilidade de descrever as culturas, substituindo-o aos conceitos de pureza racial e nacional que vingavam até então. A Cultura contemporânea resultante deste entendimento do mundo é, assim, um processo de “displacement” e disjunção que não “totaliza” a experiência do observador e, por isso, Bhabha acredita que a metrópole ocidental terá de se confrontar com a sua história pós-colonial, dita ou recontada pelo influxo de emigrantes e refugiados.

É neste sentido que Homi K. Bhabha se torna relevante para este estudo, para o contexto português e, em particular, para o nosso trabalho artístico, pois a atitude crítica que se apreende neste autor está transposta para o discurso sobre a sociedade portuguesa que algum do nosso trabalho dos anos 1990 tenta revelar. É ainda a Bhabha que se vai buscar o conceito de “unhomeliness”, inerente aos ritos de iniciação às diferentes culturas com que as pessoas que vêm de outras terras têm de lidar, para se apresentar e fundamentar o conceito paradigmático da prática artística aqui tratada – a ideia de “doublesidedness”. Esta noção é uma evolução da ideia de “doubling” que irá ser explorada mais adiante neste estudo, mas realce-se desde já a sua relação óbvia com a metáfora da “folha de papel” que Bhabha usa para explicar o que entende por “doublesidedness”, ou seja, que aquilo que está escrito numa das páginas dessa folha não nega nem invalida o que está escrito na outra (Bhabha, 1994).

O interesse pela hibridez, aprendida a partir dos princípios disseminados nos ensaios de Fanon, também se encontra em Homi K. Bhabha. No texto “Looking Back, Moving Forward: Notes on Vernacular Cosmopolitanism”, prefácio do livro *The Location of Culture* (Bhabha, 1994), Bhabha declara que a decisão de iniciar os estudos de literatura na Universidade de Oxford se deveu ao seu interesse pelos clássicos, mas acaba por reconhecer que, posteriormente, foi motivado por obras mais recentes cujas observações tratavam os interstícios culturais identitários. Aquilo que lhe parecia intrigante nos livros de V. S. Naipul, por exemplo, era a forma como na ficção se tornava legível, contra a intenção e ideologia do autor, a outra faceta do projeto colonial, o seu lado mais escuro. As personagens de Naipul movem-se entre tradições culturais, mas revelam formas híbridas de vida e de arte que não existiam anteriormente nas culturas originais. Em *A House for Mr Biswas* (Naipul, 1969), publicado em 1961, existe uma visão clara dessas transformações culturais quando o protagonista tenta criar e manter uma casa transitando constantemente de uma cultura para outra – da sua cultura para a cultura colonial da sua cidade e vice-versa.

Mas é no decorrer de *The Location of Culture* (Bhabha, 1994) que Bhabha tenta pela primeira vez explicar e desmistificar a relação do pós-colonial com o Modernismo. Se hoje pode parecer incontestável a ligação intrínseca entre Modernismo e Colonialismo, a verdade é que esta constatação nem sempre foi evidente e, por isso, a abordagem pós-colonial tem necessariamente de partir de uma atitude crítica face ao Modernismo. A citação que se segue, apesar de longa, é essencial para apreender não só o sentido desta crítica, como a nossa prática artística e o seu discurso interno:

[...] postcolonial critique bears witness to those countries and communities – in the North and the South, urban and rural – constituted, if I may coin a phrase, ‘otherwise than modernity’. Such cultures of a postcolonial ‘contra-modernity’ may be contingent to modernity, discontinuous or in contention with it, resistant to its oppressive, assimilationist technologies; but they also deploy the cultural hybridity of their borderline conditions to ‘transalate’, and therefore reinscribe, the social imaginary of both metropolis and modernity. (Bhabha, 1994, p. 9)

Percebe-se aqui que a expansão do Modernismo para outras regiões do mundo permitiu que as origens das sociedades pós-coloniais, mesmo das que não se situam no Norte dominante, sejam modernistas. Mas também se percebe que a imposição do discurso modernista durante o século XX convida a que se faça uma análise crítica desse movimento. Faz todo o sentido que o sujeito colonizado sinta uma desconfiança visceral em relação ao Modernismo e que questione, ou rejeite mesmo, esse discurso. É precisamente esta a condição que ainda hoje observamos em África, onde o questionamento da validade do Modernismo, quando aplicado a regiões tão díspares, parte da constatação de que algo correu muito mal: quando se “aceitaram” as condições impostas e o continente continua arruinado, então de que vale ou o que vale esse Modernismo?

É surpreendente que logo na Introdução a esse seu livro, também intitulada *Locations of Culture*, sejam estabelecidas três noções cruciais do discurso pós-colonial: a hibridez identitária como zona fértil para a criatividade; os espaços intersticiais entre culturas; e o conceito de “unhomely”. A questão da identidade é quase sempre abordada através do seu enquadramento, mas a novidade introduzida pelo discurso pós-colonial é o realce dado à porção dessa identidade que existe para além do enquadramento visível, criando assim uma dobragem desse conceito ou, como Bhabha refere, uma “doubling identity”. Bhabha defende que o significado alargado da condição pós-moderna, com o seu gosto pela desconstrução da narrativa mestra do Modernismo, acaba por demonstrar que os limites das ideias e das identidades etnocêntricas modernistas já enunciam as fronteiras de outras vozes mais dissidentes – das mulheres, dos colonizados, dos grupos minoritários, das vítimas de sexualidades reprimidas. Reconhecendo-se isto, torna-se mais fácil verificar como os espaços intersticiais que as capacidades de expressão dessas comunidades tornam visíveis abrem a possibilidade de existência de uma cultura

híbrida, aquela que contem a diferença sem hierarquias impostas ou assumidas. A atenção é então focada naqueles momentos e processos que são produzidos pela articulação das diferenças culturais.

Cabe agora chamar a atenção para a repercussão destes conhecimentos na nossa prática artística, pois foram eles que permitiram criar uma confiança, até então inexistente, nas possibilidades da condição autobiográfica como objeto de expressão artística. De facto, foi este discurso que permitiu reinventar a nossa história pessoal, tornando plausível a utilização da hibridez da nossa identidade, a nossa especificidade, como material referencial para fazer obras de arte. Esta nova autoconfiança como agentes artísticos e culturais é reforçada quando se percebe que Bhabha se apoia, precisamente, na obra de outros artistas plásticos – artistas como Renée Green (n. 1959) (Fig. 30, Anexo B) – para elaborar as suas propostas. Os projetos de Green materializam-se em estruturas complexas e formais onde uma mescla de ideias, eventos e narrativas históricas e artefactos culturais são examinados de variados pontos de vista críticos simultaneamente. As suas instalações são sempre interativas devolvendo ao observador o papel central na construção de significado. Por exemplo, *Import-Export Funk Office* (1992) é um mapa subjetivo que segue a música Hip Hop e culturas relacionadas entre Nova Iorque, Los Angeles e Colónia.

Ao ler *The Location of Culture* fica-se com a noção de que o olhar mais adequado à compreensão do mundo conectado de hoje é o do emigrante, um sujeito que vê o mundo através de múltiplos prismas. O “emigrante” compara e relativiza de forma imediata o mundo que o circunda e não se rege por um valor canónico único. Ao mudar de lugar, o emigrante sente-se compelido a “apresentar” um sentido de “estranheza” associado ao processo de deslocalização e relocalização (literal/físico e metafórico/mental) da sua casa/lar e do mundo.

Pretendendo fazer a tradução quase impossível do termo “unhomely”, usado pelo autor, dir-se-ia que nele se instala o sentido de “desabrigado”. Ou seja, como Bhabha menciona, ser retirado de casa não constitui a mesma coisa que não ter casa, não é o mesmo que ser “sem abrigo”. Mais, o sentido de “desabrigado” também põe em causa os limites convencionais da dicotomia entre esfera pública e esfera privada. Isto porque, ao se processar esse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo confundem-se e as diferenças entre público e privado também. A condição de “desabrigado” é, portanto, automática e inerente aos ritos de passagem interterritoriais e interculturais,

pelo que o estado de “desabrigado” é paradigmático da condição colonial e pós-colonial.

Daqui também se deduz que este espaço de “desabrigado” (“unhomely”), tão interessantemente identificado e definido por Bhabha, é necessariamente habitado por um ser humano com “identidade *in-between*”, quer dizer, um sujeito que se define por uma mescla sincrónica de identidades e que está apto a “viajar” automaticamente entre elas, entendendo-as em simultâneo e mostrando uma grande capacidade de tolerância em relação às suas idiossincrasias. Este sujeito é simultaneamente um “insider” e um “outsider” e pode dizer-se, com Bhabha, que vive uma vida dupla – ou mesmo talvez uma vida múltipla.

Na sequência deste raciocínio, há ainda a considerar a coincidência desta questão com uma das temáticas mais relevantes na nossa prática artística – o mote da casa ou do lugar íntimo como palco de eventos universais. Quando Bhabha dá exemplos de trechos de livros em que se descrevem situações domésticas que podem ser consideradas momentos simbólicos de escravidão ou do apartheid (Bhabha, 1994) está, no fundo, a validar todo um contexto em que acontecimentos concretos e particulares podem passar a ser interpretados como sinais de assuntos mais abrangentes e universais, sendo este o enquadramento que possibilita pensar a nossa situação autobiográfica como ponto de partida válido para a elaboração de uma obra de arte. Dito de outra forma, mais concreta: no nosso trabalho artístico, a relação com a nossa casa e com a nossa história são meros exemplos que se podem multiplicar infinitamente nas experiências de vida de outrem.

A arte que advém desta nova mentalidade “raiana” não se relaciona com o passado como um projeto saudosista, mas antes como forma de reinventar a história e, assim, reinventar o próprio passado. A relação passado-presente torna-se uma necessidade metodológica e não um método nostálgico. Criam-se “novos” espaços de funcionamento “in-between” que, por sua vez, permitem utilizar a abordagem dessa “novidade” como parte do *continuum* passado/presente. É neste contexto que Bhabha posiciona artistas como Mona Hatoum (n. 1952), criadores que procuram desenvolver práticas artísticas com formatos híbridos cujo conteúdo reflete esses novos interstícios da definição de passado-presente. Em obras como *Keffieh* (1993-1994) a artista faz referências diretas ao seu passado na Palestina a partir de memórias pessoais de deslocação e rutura (Fig. 31, Anexo B). Na verdade, a vontade de Frantz Fanon em ser reconhecido pela sua atividade de negação da busca de um “mundo melhor” – que a

ideologia modernista pressupõe – é interpretada por Bhabha como tendo expressão nas práticas que surgem e tomam forma nos interstícios das disciplinas e nos formatos híbridos de linguagens artísticas novas ou reinventadas, de que os melhores exemplos citados são a fotografia documental/artística de Allan Sekula (1951-2013) *Dear Bill Gates* (1999) que vê o artista completar uma performance que consiste em nadar o mais perto possível da casa do fundador da Microsoft (Fig. 32, Anexo B) e as instalações de Renée Green.

Para entender a proposta de Bhabha também é crucial realçar o conceito de “third space”, (“terceiro espaço”) que se define como o lugar de enunciação de propostas culturais, de atos culturais e suas imediatas e variadas leituras possíveis. E precisamente por essas leituras serem variadas, o seu espaço de enunciação é contraditório e ambivalente, denunciando assim a insustentabilidade da ideia de pureza ou originalidade das culturas. Não será necessário utilizar argumentos empíricos sobre o agenciamento dos emigrantes, seja quando contribuem para a transformação da cultura envolvente, seja quando são transformados por ela, para demonstrar que este “terceiro espaço” é um espaço híbrido, que permite o surgimento de enunciados que se distanciam da fixidez e unidade primordial que se atribuía aos significados e símbolos culturais.

Na sua elaborada análise dos conceitos vetoriais do discurso pós-colonial, Bhabha considera não só o conceito do Outro, como reflete sobre o modo de representação da alteridade. Esta observação é relevante na medida em que as nossas primeiras leituras sobre esse discurso foram precisamente os textos Bhabha. Estes escritos são contemporâneos dos primeiros anos da nossa prática artística, pelo que a conceção e produção das nossas obras iniciais é feita em simultâneo com a disseminação e incorporação desses conhecimentos. Só mais tarde, quando conceitos como o Outro já tinham sido integrados na nossa estrutura intelectual, é que Said e Fanon passaram a fazer parte dos nossos estudos.

Tendo em conta que a nossa introdução ao conceito de “orientalismo” foi feita através de Bhabha e não do seu autor, Said, a noção da subtileza da ambivalência na relação do binómio “poder/conhecimento” aplicado à colonização, que está sempre presente na proposta de Said, já tinha sido absorvida. Recorrendo a exemplos da literatura, lembram-se aqui os estereótipos de selvajaria, canibalismo, luxúria e anarquia que constituem as cenas de desejo e medo dos textos coloniais, fatores de identificação e alienação que abrem caminho à fantasia colonial, oscilante entre a fobia e o fetiche.

Com Bhabha, esta relação colonial ambivalente torna-se realmente evidente, assim como se percebe o uso por Fanon dos preceitos freudianos de sexualidade e raça, aqui convertidos em ferramentas de análise aplicáveis na abordagem à definição de colonialismo que se defende.

Ainda segundo Bhabha, o mimetismo, também ele carregado de ambivalência, foi outra ferramenta importante usada pelo sistema colonial para modelar o comportamento dos colonizados. Através do ensino das leis, da língua e da religião foram-se estabelecendo padrões de conduta para as populações colonizadas que eram inspirados no ente colonial, mas sem serem completamente iguais. Referindo-se obviamente à Inglaterra, onde vivia, Homi K. Bhabha explica: “[...] to be Anglicized is emphatically not to be English. [...] Mimicry repeats rather than re-presents [...]” (Bhabha, 1994, p. 125). A mesma noção é revelada por outras palavras no livro de V.S. Naipul, *The Mimic Men* (1967), quando o protagonista Ralph Singh diz: “We pretend to be real, to be learning, to be preparing ourselves for life, we mimic men of the New World, one unknown corner of it, with all its reminders of the corruption that came so quickly to the new” (Naipul, 1967, p. 416). Bhabha recorda a ambivalência do mimetismo como qualquer coisa que “é quase, mas não é o mesmo” (Bhabha, 1994, p. 125), fazendo ainda pensar na importância do poder do “olhar”, pois para ser mimético o colonizador tem de “olhar” e deixar ser olhado.

Na conclusão deste livro seminal, no capítulo intitulado “Conclusion: “Race”, time and the revision of modernity” (1994, pp. 338-368), Homi K. Bhabha frisa a relação estreita, mas contraditória, entre o seu discurso e a modernidade, nomeadamente o problema de o seu discurso assumir contornos pós-modernistas ao analisar a relação do modernismo com, por exemplo, o assunto da raça. As questões que levanta apontam para a problematização da ambivalência da modernidade, uma vez que a sua imposição em condições colonialistas representa a negação de princípios que lhe são supostamente inerentes, como a liberdade histórica, a autonomia civil e a escolha ética para a mudança, concluindo que esse facto não é alheio ao “abrandamento” temporal que a tradução do conceito de modernidade sofreu na sua deriva no espaço. Na verdade, o sentido de modernidade, que surgiu em França com a Revolução Francesa, demorou a transladar-se para África ou para a cidade dominicana de São Domingos, onde acabou por justificar ou mesmo aumentar o racismo e a escravatura. Assim, para perceber esta transformação, para se entender esta contradição do Modernismo, é obrigatório perguntar quem, onde e como se foi definindo a modernidade. E quando a resposta é

claramente etnocêntrica e eurocêntrica, quando se constata que os efeitos desta grande mudança mental e social na Europa acabaram por se repercutir de forma perversa nas periferias, não se pode estranhar que nas cidades e nos territórios onde havia repressão colonial, onde a modernidade teve um efeito oposto ao pretendido na metrópole, se tenha dado início a ideias anti modernas; não se pode estranhar que ainda hoje haja teóricos e políticos africanos a questionar o valor da modernidade em África. É por isso que Bhabha considera o estado anti moderno como espaço pós-colonial por excelência. Ainda assim, Bhabha reconhece que a modernidade também permitiu ao “terceiro mundo” falar a mesma linguagem do discurso ocidental – em vez de ficar “no seu lugar”, o terceiro mundo conectou-se com as vozes minoritárias do primeiro.

É, pois, com o tema do questionamento da modernidade que aqui se continua a análise do discurso pós-colonial, dando agora particular atenção ao livro *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, de Paul Gilroy, nomeadamente ao capítulo “Modernity and Double Consciousness” (Gilroy, 1993), escritos estes que têm um papel fundamental neste desígnio.

Em *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Gilroy (1993) desenvolve uma significativa metáfora imagética quando se apercebe que as suas investigações o transportam num vaivém incessante entre África, a Europa e os EUA. Ao estudar as relações culturais entre estes três continentes, iniciada pelos movimentos transatlânticos do tráfico de escravos, Gilroy percebe que a travessia do Atlântico e o próprio oceano são uma metonímia da matéria alargada que está a estudar. Salientando o carácter instrumental do oceano Atlântico no desenrolar do projeto do tráfico de escravos e constatando que esse tráfico permitiu movimentar pessoas e culturas de África para o Américas, Gilroy enlaça todas as viagens transatlânticas, do passado e do presente, e define na sua mente uma “cultura” mesclada a que dá o nome de “Black Atlantic”, criando assim uma potente metáfora da mestiçagem e hibridez que servirá de suporte à construção de um novo campo de estudos. Esse momento inspirado pode ser vislumbrado nas palavras que escreveu:

I have settled on the image of ships in motion across the spaces between Europe, America, Africa, and the Caribbean as a central organizing symbol of this enterprise [...] the image of the ship – a living, micro-cultural, micro-political system in motion.
(Gilroy, 1993, p. 4)

O que se deve aqui salientar é o posicionamento conceptual de Gilroy, pois apesar de focar a sua atenção inicial ao estudo da população negra de Inglaterra e à cultura musical, cuja génese se situa nestes movimentos, acabou por produzir uma metodologia teórica e metafórica aplicável ao desenvolvimento das ideias mais abstratas de hibridez e mestiçagem características dos estudos pós-coloniais. Para tentar definir a hibridez e mestiçagem que lhe interessava, Gilroy inventa o mundo “Black Atlantic” como não sendo exclusivamente negro mas antes culturalmente estereofónico, bilingue e bifocal, um mundo em que ele, enquanto autor e indivíduo, também se insere e lhe trás uma duplicidade perturbante.

Não será descabido lembrar agora que, de certa forma, esta duplicidade também está presente na nossa história pessoal, uma vez que a nossa formação sul-africana facilita a apreensão do discurso pós-colonial anglo-saxónico. Neste sentido, nesta tese também se tem consciência da urgência em adaptar ao contexto lusófono todas estas definições e conceitos fundamentais, tanto mais que, até muito recentemente, o mundo pós-colonial português não produziu investigação teórica relevante no âmbito dos estudos pós-coloniais.

Outra grande metáfora desenvolvida por Gilroy é a do navio como contentor de transporte de “conteúdos”. A sua descrição inclui a história desse “navio” desde o tempo do mercado de escravos até hoje:

Ships immediately focus attention on the middle passage, on the various projects for the redemptive return to an African homeland, on the circulation of ideas and activists as well as the movement of key cultural and political artefacts: tracts, books, gramophone records, and choirs. (Gilroy, 1993, p. 4)

Trabalhando conceitos culturais intermédios, que não são locais nem globais, Gilroy oferece uma alternativa válida aos critérios nacionalistas que até então dominavam a crítica cultural, abordando, incluindo e valorizando no discurso desta crítica toda a temática da diáspora e do seu estatuto como fonte criadora de pensamento inovador, algo que há muito vigorava em teóricos e autores que viajavam neste “Black Atlantic”. Gilroy descreve o “Black Atlantic” como sendo o substrato sobre o qual viajava a opressão, mas também a discórdia e a revolta com o sistema vigente, com o *status quo* dos tempos modernistas no ocidente. No contexto “Black Atlantic” o barco torna-se num contentor de transmissão política e cultural e é interpretado como unidade

de ação e comunicação de contracultura. O navio, que na origem é um veículo de utilidade económica, serve estas ambições subjugantes desde o tempo da escravatura até aos finais do século XIX. Gilroy entende que o tempo de transporte de costa a costa desta mercadoria humana, bem como o seu prolongamento durante séculos, permitiram a criação de laços de comunicação entre os indivíduos que, por sua vez, se disseminaram pelos vértices do triângulo Atlântico, criando assim identidades políticas e culturais com grande fluidez no espaço – o barco é visto como veículo “condutor” de ideias sobre os problemas da nacionalidade, de autonomia e de cidadania.

Uma das imagens mais belas descrita por Gilroy neste livro, de grande utilidade conceptual para o nosso projeto, é a história de uma pintura de Joseph M. W. Turner (1775-1851), em cuja obra têm grande relevância as imagens de barcos e cenas marítimas. A sua famosa pintura *The Slave Ship* (1840), representando um barco negreiro no momento em que se atiram pela borda fora, antes da tempestade, os corpos de escravos mortos e moribundos, foi mostrada na Royal Academy durante a convenção mundial contra a escravatura de 1840. A pintura, que pertenceu ao crítico John Ruskin durante 28 anos, incorpora um aguerrido protesto contra o tom (mortal) da política inglesa desse tempo. Consta que ao fim desses anos todos, Ruskin pôs a pintura à venda na Christies por achá-la demasiado dolorosa para poder continuar a viver com ela. A tela só foi vendida três anos mais tarde a um cidadão americano, tendo permanecido na América até hoje. Esta história serve a Gilroy para exemplificar o Oceano Atlântico como sistema de trocas culturais.

De acordo com Gilroy, o “Black Atlantic” também pode ser descrito como um desejo de transcender as estruturas nacionais que nos são impostas, denunciando as restrições da pertença étnica e das particularidades nacionais. São estes fatores definidores da ideia de “Black Atlantic” que servem para enquadrar os primórdios da dupla consciência, a “double consciousness” que é tão fundamental no desenvolvimento dos conceitos axiomáticos da nossa prática artística.

Como elemento final da contaminação do “Black Atlantic”, Gilroy identifica a música. A expressão musical negra data dos primeiros movimentos transatlânticos e é um dos produtos mais significativos da contracultura do “Black Atlantic”, nomeadamente pela sua componente conceptual desafiante da grande narrativa modernista em que o Ocidente se insere. Ainda de acordo com o autor, a vitalidade e complexidade desta cultura musical permitem ultrapassar as descrições totalizantes tanto da tradição, como da modernidade e da pós-modernidade. Muitos dos

conhecimentos transmitidos pela música são de natureza popular, são difundidos oralmente e intuitivamente, e esta criatividade poética é vista como uma experiência libertadora impossível de ser controlada por outrem. Foi assim que uma outra narrativa da escravatura e a sua memória foram divulgadas, permitindo questionar as falsas qualidades do racionalismo moderno.

No capítulo intitulado “Master, Mistresses, Slaves, and the Antinomies of Modernity” (Gilroy, 1993, pp. 41-72), Gilroy faz a suma dos debates críticos em torno dos conceitos e validade do Modernismo e da modernização, que têm ocupado a filosofia, a teoria social e a crítica cultural. Este questionamento é próprio da abordagem crítica do pós-colonialismo e, como tal, também faz parte do discurso inerente à nossa obra plástica. Este nosso ponto de vista partiu do questionamento da existência do Modernismo noutros locais que não o eixo euro-americano e tenta compreender como se instalou este discurso/sistema em África, qual a pertinência da sua imposição, ou mesmo qual a sua validade e aplicabilidade. É evidente que estas problemáticas remetem para a relação dos países africanos com o resto do mundo, pelo que a nossa prática artística estabeleceu o estudo dessas relações como tema central.

O modernismo é, desde o século XVIII, um tempo de racionalidade que permite a mais complexa das relações entre África e o eixo euro-americano, pois foi com esta racionalidade que nasceram os métodos industriais e a sistematização do tráfico de escravos, o racismo científico (talvez a pior das invenções modernistas), a voz modernista altiva e autocrática, bem como a institucionalização de outros esquemas marcantes da relação entre estas partes do mundo. Para além disso, este é um sistema inventado para gerir uma economia euro-americana baseada na exploração de outros, que parece não permitir aos outros a aplicação dos seus princípios – por exemplo, não tem permitido a África emancipar-se do seu estado pré-industrial. Talvez devido à forma como foi imposta, a modernidade é inquestionavelmente um sistema de regência inadequado para o mundo africano. Por outro lado, será que a sua atual existência em África nega o aparente fim da proposta modernista? E que fim é este?

A partir de Gilroy entende-se que o mito originalmente proposto pelos teóricos da modernidade, em que a paisagem e experiência modernista, ignorando todas as fronteiras geográficas, étnicas, nacionalistas, religiosas e ideológicas, eram capazes de unir a “humanidade” é, evidentemente, falso, como se pode constatar quer pelas conhecidas descontinuidades e variações da experiência modernista – esta é a nossa questão na arquitetura e na escultura –, quer pela natureza plural da subjetividade e da

identidade (modernista ou não). Gilroy lembra que a “plantação” ou a “roça”, assim como a sua população e seus descendentes, também foram invenções modernistas; que os “breakdancers” dos meados dos anos 1970 também são descendentes dessa vivência e, portanto, que a visão desta realidade, um produto modernista, não condiz com a sociedade utópica que tanto se apregoava. Os filósofos eurocêntricos acreditavam no poder democrático da modernidade, mas o africano, por outro lado, só pode ter dúvidas sobre este sistema que se instalou em África – o que talvez também explique algumas das infindáveis dificuldades que os países africanos experimentam ao tentar criar democracias e economias viáveis.

No capítulo intitulado “Without the Consolation of Tears: Richard Wright, France, and the Ambivalence of Community” (Gilroy, 1994), o autor apresenta outro dos conceitos chave para este estudo. Gilroy começa por analisar a vida e obra daquele que considera o primeiro escritor/autor negro a figurar no panteão da literatura mundial. Oriundo dos EUA, Richard Wright foi um escritor premiado (Guggenheim Fellowship de 1939) e um homem político que acabou por se autoexilar e viver em França. Os seus romances mais conhecidos, traduzidos em várias línguas, são *Native Son* (1940), *Black Boy* (1945) e *Uncle Tom’s Children* (1938). No entanto, é na obra *The Outsider* (1953) que Gilroy se detém para explicar o conceito daquele que vê a sociedade “de fora” e que, assim, tem o privilégio de a avaliar sem os preconceitos nacionalistas ou protecionistas. Neste caso é Richard Wright a salientar a duplicidade (dupla consciência) do viajante que, não sendo um voyeur, também não se sente comprometido com um regime, utilizando para isso uma passagem anedótica em que seres oriundos de Marte chegam à Terra e tentam analisar o resultado da influência do homem branco nos Outros, acrescentando a ideia inversa dos negros viajarem até Marte – o que deixaria o homem branco muito nervoso. Na sua análise, Gilroy refere ainda que o facto de Wright ter crescido como negro nos EUA lhe permitiu adquirir as ferramentas sociais e teóricas fundamentais do modernismo, pelo que, em concordância com Cyril Lionel Robert James (1901-1989), Gilroy insiste ser possível identificar no início de *The Outsider*, mesmo que em formato de ficção científica, uma análise do lugar e da experiência dos negros no mundo moderno, o que torna o negro um símbolo central no sistema político, cultural e psicológico do mundo ocidental – e não uma mera metáfora americana. Desta forma, a imagem do negro e a ideia de “raça” são componentes vivos de uma sensibilidade ocidental que se expande para além das fronteiras nacionais, ligando a Europa, a América e os seus impérios. Neste sentido, Richard Wright é um homem

negro profundamente moderno que tenta provar a ligação intrínseca da modernidade aos conceitos de raça e racismo aqui analisados. Gilroy, aliás, enfatiza mesmo, ainda com a ajuda de C.L.R. James, esta ligação entre modernidade e racismo, desmascarando qualquer tentativa de separar as águas ou de redimir o Modernismo desse grande pecado original. Não foi por acaso que o holocausto, baseando-se na interpretação de uma raça superior, ocorreu em pleno século XX.

1.2 Desenvolvimento do advento do fim do pós-colonialismo e o nascimento da ideia de após pós-colonialismo

Acompanhando Paul Gilroy até ao seu mais recente livro, *Darker Than Blue* (2010), onde desenvolve a ideia de “economia moral das culturas Black Atlantic”, pondere-se a citação inicial:

Now to talk to me about black studies as if it's something that concerned [only] black people is an utter denial. This is the history of Western Civilization. I can't see it otherwise. This is the history that black people and white people and all serious students of modern history of the world have to know. To say it's some kind of ethnic problem is a lot of nonsense. (Gilroy, 2010, p. 4, citando C.L.R. James, 1969)

Nesta curta frase, C.L.R. James consegue completar o argumento iniciado por Wright pondo em evidência os alicerces histórico-culturais e económicos da civilização Ocidental, ou seja, afirmando que todos os indivíduos, querendo ou não, vivem e partilham uma modernidade com mais ou menos sucesso. É verdade que os argumentos centrais deste discurso são constatações e afirmações feitas por pessoas negras, cuja análise está relacionada com esse fator, mas o problema deixou rapidamente de ser racial e passou a ser universal, pois assenta nas desigualdades do nosso sistema. Posta desta maneira, a questão deixa de ser pertinente apenas para alguns na medida em que se trata da tentativa de alterar os fundamentos de uma mundividência.

O aparecimento e desenvolvimento do discurso pós-colonial no final do século XX foi um momento de definição e afirmação da crença na possibilidade de reivindicar um mundo melhor, livre dessas desigualdades. E lembrar aqui a importância da componente reivindicativa seminal do discurso pós-colonial só decorre da constatação de que, apesar de parecerem suficientemente lógicos expostos desta forma, estes

argumentos ainda não foram totalmente assimilados nos temas da atualidade do mundo Ocidental. Com a devida parcimônia, talvez se possa afirmar que o holocausto permitiu, ignóbil como foi, que o poder ocidental finalmente percebesse os perigos do discurso faccioso, mas a verdade é que ainda hoje não existe paridade racial. A ideia, filiada nas lutas do tempo da escravidão, de que a procura de liberdade e os direitos humanos poderiam conter importância filosófica, política e econômica relevante raramente foi contemplada com seriedade.

Neste seu livro mais recente, Paul Gilroy dá continuidade às suas propostas teóricas constatando, como aliás era de esperar, que o oceano Atlântico já não se situa no centro das atenções da ação mundial. De 1993 até aos dias de hoje a ordem geopolítica sofreu alterações, as desigualdades antigas persistiram e novas formas de falta de liberdade emergiram. Ao restabelecer as balizas da sua argumentação, o autor identifica como um novo fator a ter em consideração a existência de duas grandes versões da liberdade humana, sendo que uma delas, a ideia de “liberdade universal”, é incompatível com a noção de hierarquia racial. A outra versão, aqui designada “liberdade de consumir”, foi uma ideia que o mercado do sistema capitalista ofereceu aos povos “libertados”, quer para, de certa forma, compensar os males infligidos anteriormente, quer para meramente se aproveitar de um mercado comercial lucrativo que estava por explorar. Como se sabe, as forças de mercado do sistema capitalista são suficientemente fortes para se sobreporem a qualquer princípio que as contradiga, pelo que é legítimo concluir que a “emancipação” destes povos através do consumismo não é compatível com a ideia de liberdade universal ou, dito de outro modo, que essa liberdade de consumir acaba mesmo por acentuar as diferenças raciais.

Em *Darker than Blue* avança-se no tempo e ponderam-se os princípios do pensamento pós-colonial numa perspetiva mais contemporânea. Gilroy compreende a falência dos preceitos anteriores, a fragilidade desse discurso, e mostra-se desapontado com a sua ineficiência, mas insiste na validade da análise sociopolítica e enfatiza a ideia de atribuir a conceitos como a “double consciousness” um ponto de vista atual, nomeadamente inserindo-o naquilo que o autor descreve como uma sociedade baseada numa “economia moral”. Para Gilroy, o sistema de “economia moral” inclui a possibilidade de imbuir a ideia de economia de preceitos sociais e culturais em vez de preceitos meramente políticos e define a atualidade, baseado na “liberdade de consumo”, que rege e permite a continuação dos problemas das desigualdades que o pós-colonialismo vem analisando. Neste sistema global que se foi estabelecendo desde

finais do século XX, a economia política do petróleo e as discrepâncias no consumo de energia, por exemplo, contribuem para a continuação – senão para o aumento – das divisões entre o Sul e o Norte, estando mesmo associadas a ambições neocoloniais ou mesmo neoimperialistas sobre áreas do planeta que detêm reservas de petróleo significativas. Na perspectiva deste autor, estes fatores impedem o processo de descolonização do mundo e atrasam o processo de luta por uma sociedade mais equitativa.

Como é expetável, estes fatores têm repercussões no mundo da arte e na cultura, mas ao definir o seu campo de análise e ao desenvolver o seu argumento, Gilroy prefere escolher o exemplo do papel histórico dos meios de transporte automóveis na luta pelos direitos humanos e do seu significado na dita “economia moral” de hoje. Na apreciação que faz da história entrelaçada do racismo com os transportes públicos, começa por mencionar o caso que aconteceu nos EUA com Rosa Parks, quando esta mulher negra, ao utilizar o sistema de transporte público, desafiou todo um sistema político por simplesmente recusar sentar-se no fundo do autocarro, assim desencadeando o movimento de luta pelos direitos humanos e contra o racismo institucional no EUA. Depois deste episódio, Gilroy conduz a sua leitura para os dias de hoje, em que o transporte das pessoas é predominantemente feito através do automóvel particular. Tendo consciência da ligação deste objeto a fatores essenciais das sociedades contemporâneas como o consumismo, a indústria, os hábitos sociais e até o consumo do petróleo, Gilroy cria uma “imagem” do automóvel que funciona como um termómetro do comportamento social, económico, político e cultural. O automóvel é considerado um proeminente objeto de desejo da contemporaneidade, mas a diferença entre aqueles que possuem e não possuem automóvel marca e simboliza outras fissuras no panorama global. As estatísticas, por exemplo, dizem que os pobres gastam muito dinheiro em carros e isso, para Gilroy, apenas reflete uma submissão ao desejo consumista, na medida em que se trata de um simulacro de melhoramento do nível de vida – na realidade, isso é uma ficção, dado que a aquisição do automóvel não diminui as desigualdades profundas.

Ao dedicar-se a esta análise, que designou de “estudo do consumismo e da cultura do automóvel”, Gilroy quis demonstrar como a liberdade conseguida pela via do consumismo cria uma nova “prisão” e acaba por impedir a verdadeira libertação. A forma como essa “liberdade de consumir” rapidamente se transformou numa nova e imediata “prisão” foi, assim, uma das principais responsáveis pelo falhanço quase

premature do discurso pós-colonial, que surgiu precisamente no momento dos primeiros ganhos de igualdade.

De certo modo, esta metáfora também se aplica ao que aconteceu no mundo das artes, onde de início foram evidentes os ganhos provocados pela introdução do discurso pós-colonial, quer pela entrada de novas abordagens estéticas e visuais na arte contemporânea, quer pela entrada em cena de muitos artistas oriundos de outras partes do mundo. No entanto, tal como o consumismo se transformou numa nova prisão, esse período de abertura rapidamente se “fechou”, tornando-se num novo modelo institucional que parece ser tão intransigente e intolerante como o anterior. A surpreendente clareza do argumento de Gilroy justifica a continuação do estudo destes problemas e dá razão à luta por um contexto sociopolítico e cultural mais equitativo; faz perceber que o consumismo prejudicou uma série de projetos que estavam em curso e que existe a necessidade de formular uma nova abordagem discursiva.

É neste novo contexto que surge o discurso do “após pós-colonialismo”, focalizado no estudo dos “desvios” sofridos por esses projetos e também na pertinência da sua reformulação. Dê-se a palavra a Gilroy, já que a sua mensagem é bastante sucinta:

The reconfiguration of consumer culture into plural, nominally multicultural forms... Suffice to say that it has been intertwined with the battles to win civil rights and recognition. That it has been a potent and enduring source of confusion with regard to the combination of race and class hierarchies, and that it has contributed to the reproduction of strongly racialised conceptions of gender, identity and sexuality.
(Gilroy, 2010, p. 33)

É com consciência deste contexto discursivo combinado com alguma emancipação económica que criou fraquezas e confusões que, por vezes, ainda são mais racializantes, que se pretende esclarecer o conteúdo inerente à seguinte questão formulada por Achille Mbembe: se o pós-colonialismo não conseguiu atingir as metas e ambições que perseguiu, porquê declarar o fim do mesmo discurso e anunciar o após pós-colonialismo? (Mbembe, 2010).

Parece evidente que os contextos mudaram e, como tal, também os métodos devem mudar, mas a missão continua a existir. Gilroy introduz uma nova nomenclatura nos discursos para auxiliar a compreensão da relação entre os desenvolvimentos

políticos e sociais e a forma como estes ficaram presos nas malhas conservadoras da referida “economia moral”. Um dos termos mais interessantes para esta discussão no contexto cultural é a ideia de “multiculturalismo corporativo”, que veio complicar e impedir uma verdadeira libertação. Isto porque enquanto a cultura se foi tornando cada vez mais semelhante ao mundo “corporativo” das finanças, em particular a partir dos anos 1990; enquanto a arte contemporânea se foi transformando num produto rentável para o mercado e os museus em autênticos “centros comerciais”, o produto artístico que passou a ter maior sucesso foi aquele que se enquadrava de qualquer forma na ideia de “multiculturalismo corporativo”. Todavia, da mesma forma que o advento da “economia moral” sugeriu uma falsa liberdade aos grupos sociais e raciais inferiorizados, também na arte a abertura do “centro” às abordagens divergentes rapidamente se fechou. A ideia original de transgredir e mudar o sistema para criar um mundo mais equitativo não funcionou, uma vez que esse sistema acabou por esvaziar e absorver o caráter reivindicativo do multiculturalismo.

Ao refletir nos assuntos abordados ao longo deste capítulo, percebe-se que esta última obra de Gilroy demonstra claramente o poder de ingerência da economia na regulamentação de todos os outros domínios da vida, assim como torna evidente que esta “econocracia” é a causa principal das alterações profundas do discurso que nos interessam nesta tese. A aplicação dos direitos humanos pode ser um exemplo de como as decisões dos dirigentes mundiais são influenciadas por esse poder e acabam por alterar os paradigmas de desenvolvimento societal. Hoje é praticamente consensual e fácil de constatar que o modelo dos direitos humanos só é aplicável quando não desafia a “econocracia”. Mais, sempre que estes direitos possam ter algum tipo de conflito com as decisões económicas, a luta por esses ideais cai por terra. Fica-se com a impressão que as populações preferem, primeiro, o direito de consumir e só depois se propõem almejar ambições mais utópicas, sendo que estas acabam por nunca ser abordadas na sua versão mais inovadora.

Se os escritos de Gilroy vão no sentido de alterar esta ordem de coisas, recolocando os paradigmas sociais num patamar mais exigente, e se neste estudo se faz uma tentativa de interpretar ou mesmo adaptar esta condição ao mundo da cultura, mais especificamente à arte contemporânea, é pertinente começar por formular a seguinte questão: Como se transformam os paradigmas na área da cultura? Os elementos mencionados acima poderão servir de ponto de partida para um novo regime de pensamento e de ação, começando por reconhecer que a arte contemporânea deixou

de ser uma linguagem de contestação nos termos em que foi formulada no Modernismo, no Pós-modernismo ou mesmo no pós-colonialismo. Hoje, é possível afirmar que a arte contemporânea está perfeitamente integrada no discurso economicista vigente, nomeadamente porque, ao tornar-se um bom investimento e não só um investimento de risco – a arte já vem listada nos grupos de produtos que constituem bons investimentos em termos internacionais –, o objeto de arte pode ser um sucesso mercantil e render muito dinheiro. Este fenómeno tem duas repercussões evidentes: o aumento do número de colecionadores de arte; e o incremento do número de visitantes de museus. Cada vez mais verdadeiros circos ou “centros comerciais” de arte contemporânea, atualmente os museus já nem se preocupam tanto com a captação de públicos, mas antes em perceber o que podem fazer com a quantidade de gente que os visita – veja-se o sucesso da Tate Modern em Inglaterra ou de Serralves em Portugal. Pode-se, portanto, concluir que a arte contemporânea já não é um assunto de elites mas sim um produto turístico de consumo vulgar.

Gilroy afirma que a nova ordem económica mundial conseguiu abafar a voz da contracultura, não só do “Black Atlantic” como do pós-colonialismo. Mesmo se os seus exemplos se centram, como sempre, na música, não é difícil traduzi-los para o campo da arte. Mas nesse gesto, Gilroy também reaviva a memória de um tempo anterior, o tempo do pós-colonialismo, quando a arte articulava protesto e descontentamento, quando a arte mostrava aos jovens a possibilidade, de certa forma essencial, de imaginar um mundo diferente do herdado pelo colonialismo – um mundo utópico carregado de radicalismo moral, social e político. É esta recordação que é necessário valorizar agora, para que o presente possa fazer sentido. Na senda da grande lição de Gilroy, ou seja, de que a leitura de eventos de outras esferas pode ser transposta e adaptada para a interpretação dos assuntos que mais lhe interessam – foi isso que fez quando aplicou os conhecimentos que tinha dos fatores radicais de cultura e liberdade da literatura americana nas questões pós-coloniais em Inglaterra –, também neste estudo se podem adaptar os ensinamentos das investigações de Gilroy em torno da música à especificidade da arte contemporânea: “We read the literature of African American freedom culture and adapted its advocacy of civil rights to our different, immediately and obviously post-colonial situation” (Gilroy, 2010, p. 124).

Exige-se, então, fazer agora uma reflexão sobre o momento atual do discurso após pós-colonial, uma designação que surge na sequência de uma indefinição teórica aliada ao pressentimento do enfraquecimento (ou do fim?) do discurso pós-colonial.

Convém esclarecer desde já que a transição de um momento discursivo para um outro não é marcado por um acontecimento drástico nem por uma data específica, antes resulta de um processo contínuo. Neste sentido, como já foi referido anteriormente, Paul Gilroy é um dos percussores da mudança de e no discurso, nomeadamente quando, no seu livro *Darker than Blue*, as subtilezas de conteúdos e interpretações que expõe substituem a crítica dura das desigualdades, que por sua vez já tinham encaminhado o discurso anticolonial para o pós-colonial.

A primeira noção a salientar nesta tentativa de esclarecer o que é o após pós-colonial é a alteração geográfica da origem do discurso, pois enquanto os pensadores pós-coloniais são maioritariamente oriundos da diáspora africana, indiana e do médio oriente no ocidente, atualmente é em África que se encontram os teóricos que estão a influenciar profundamente o modo como se pensa criticamente o presente e o futuro (pelo menos no que é pertinente para o nosso discurso artístico). A complexidade advinda destas variadas origens geográficas não só pode justificar o facto de, na sua essência, o discurso pós-colonial ser orientado para os antigos colonos, como se torna um detalhe que marca a diferença nos discursos derivativos dos dias de hoje, o facto de que o discurso se pode também ocupar dos colonizados.

Tal como aconteceu quando se abordou o pós-colonial, o após pós-colonial tem de ser pensado em termos teóricos e filosóficos que extravasam as esferas específicas da cultura e da arte. Trata-se de apreender o espírito dos nossos tempos, do momento atual e para demonstrar a mudança dos tempos e das vontades, do pensamento, talvez seja útil recorrer a Achille Mbembe e à releitura que faz de Fanon – a nossa principal referência e com quem se começou a explorar a teoria e o pensamento pós-colonial. Achille Mbembe é, de facto, um pensador emblemático do após pós-colonial não só porque os pensamentos de Fanon estão muito presentes no seu discurso, assim estabelecendo uma certa continuidade, como por nele se revelarem as indefinições características de algo em construção, ainda não acabado, aquilo que na verdade desencadeou a consciência de uma série de questões teóricas em aberto nesta tese, de dúvidas e dificuldades em sistematizar o que é, afinal, o após pós-colonial. O trabalho teórico de Achille Mbembe tem, de facto, uma vertente substancial de pesquisa sobre os escritos de Fanon e o poder metafórico das suas obras axiomáticas, lembrando mesmo que a astúcia de Fanon anteviu os problemas complexos de pobreza, de violência e das dificuldades em se conseguir uma governabilidade viável nos países africanos após a independência. Aliás, esta sua antevisão é de tal forma correta que, por vezes, a sua descrição da África

contemporânea – apesar de anteceder em muito os dias de hoje – se torna assustadora, embora também ajude a perceber as mudanças no discurso. Vejamos a sua descrição do continente africano, dos países e do seu quotidiano, feita por intermédio de Mbembe no seu artigo “Metamorphic Thought: The Works of Frantz Fanon”:

He [Fanon] warned against the descent of the urban unemployed masses into lumpen-violence. As soon as the struggle is over, he argued, they start a fight against non-national Africans. From nationalism they pass to chauvinism, negrophobia and finally to racism. They are quick to insist that foreign Africans go home to their country. They burn their shops, wreck their street stalls and spill their blood on the city's pavements and in the dark or dusty alleys of the shantytowns. Surveying the postcolony, Fanon could see a coming nightmare – an indigenous ruling class luxuriating in the delicious depravities of the western bourgeoisie, addicted to rest and relaxation in pleasure resorts, casinos and beaches, spending large sums on display, on cars, watches, shoes and foreign labels. In his post-liberation nightmare, he could distinctly see stupidity parading as leadership, patriarchy turning women into wives, vulgarity going hand in hand with the corruption of the mind and the flesh, all in the midst of hilarity and demobilisation. The spectacle of Africans representing themselves to the world as the archetype of stupidity, brutality and profligacy, he confided, made him angry and sick at the heart. (Mbembe, 2012, s.p.)

É, portanto, à luz desta situação deprimente que paira sobre quase todo o continente africano que Achille Mbembe retorna ao trabalho de Fanon para procurar inspiração e pensar o futuro, para aceitar as falhas do discurso anticolonial e pós-colonial – que evidentemente ainda não serviu para emancipar o continente – enfim, para procurar focos de esperança que possam ser pensados e trabalhados intelectualmente com vista a encontrar um novo e restaurado caminho da emancipação. Nesta citação do mesmo artigo é bem explícita a presença de Fanon nos seus pensamentos:

I myself have been attracted to Fanon's name and voice because both have the brightness of metal. His is a metamorphic thought, animated by an indestructible will to live. What gives this metallic thinking its force and power is the air of indestructibility and, its corollary, the injunction to stand up. It is the inexhaustible silo of humanity that it houses and which, yesterday, gave the colonised strength and which, today, allows us to look forward to the future. (Mbembe, 2012, s.p.)

Entende-se bem o que prende Mbembe a Fanon porque, de alguma forma, essa mesma força também é responsável pelo nosso apego a Fanon. É a força e a energia criativa. É o potencial da força metafórica, apaixonada e empolgante, dos seus escritos que ainda hoje se podem ler como impulsionadores revolucionários e que, no nosso espírito artístico, também operam como instigadores criativos de imagens visuais capazes de – é nossa ambição – igualar essa força de criação construtiva e, pouco a pouco, permitir uma receção mais liberta e igualitária dos produtos oriundos do espírito africano, em sentido lato. Uma abordagem que obviamente tem que aceitar o momento deprimente do continente e as falhas de um discurso negativo e inflamatório; uma abordagem variada que não se ocupe meramente das desigualdades inolvidáveis mas que procure com subtilidade a receita da cura – que adiante será mais explicitada no caso de Mbembe.

Contudo, para completar esta tese condignamente houve a necessidade de alargar o campo de investigação de pensamento e os seus respetivos autores. Para fazer justiça à complexidade do momento que se vive, agora aqui descrito para contextualizar este novo trabalho escultórico, tem de se perceber que Fanon já não é considerado o guia conceptual inspirador para todos os pensadores deste discurso. Ao ter de gerir a realidade caótica africana de hoje tal como definida por Achille Mbembe, incluindo a quase ausência de boa governação, a corrupção, os casos de violência, de homofobia, de xenofobia, a dependência económica e a nova forma de colonialismo também operada por novos países como a China, torna-se incontornável a necessidade de tentar identificar a fonte de alguns destes problemas – que já não podem ser exclusivamente imputados ao colonialismo. Ora, é justamente com os pensadores portugueses que têm acompanhado e apoiado a nossa obra e discurso que se pode fazer o ponto da situação sobre estas complexidades. Como já referido acima, José António Fernandes Dias tem um papel relevante nesta tese, quer como professor de Antropologia na FBAUL (ver as suas abordagens a Jorge e Margot Dias em 3.2.3) e, simultaneamente, crítico de arte e autor de vários textos sobre a condição pós-colonial, quer como diretor da instituição cultural AFRICA.CONT (da Câmara Municipal de Lisboa), que faz um trabalho de promoção da cultura africana do ponto de vista do discurso pós-colonial. Na entrevista feita com Fernandes Dias em Lisboa, em novembro de 2014, foi-lhe solicitado que olhasse um pouco para os autores mais referenciados nesta tese e curiosamente, também foi Fanon quem mais atraiu a sua atenção. Apesar de aceitar e concordar com o lugar de

relevo ocupado por este autor na literatura pós-colonial, Fernandes Dias afirma que perdeu o fascínio por Fanon por razões relacionadas com a sua abordagem às temáticas da homossexualidade e do feminismo, assuntos de há muito caros a Fernandes Dias, cuja tese de licenciatura em Antropologia sobre os bares homossexuais de Lisboa foi orientada, precisamente, por Jorge Dias – embora este tenha falecido meses antes da sua defesa. Do seu ponto de vista, Fanon é um dos grandes responsáveis não só pela presente crise de homofobia em África, a qual parece estar cada vez mais forte e presente, como pelo papel submisso da mulher negra, descrita por Fanon de uma forma bastante machista, ao ponto de afirmar a sua entrega e sacrifício sem escrúpulos a qualquer branco que a queira. Esta afirmação pode, aliás, ser confirmada pela leitura dos textos de bell hooks, autora afroamericana de grande relevância no discurso feminista, que deste ponto de vista analisa e questiona Fanon. Veja-se o excerto de um dos seus livros mais emblemáticos aqui reproduzido:

Unfortunately, it is not only the politically naïve who demonstrate lack of awareness that forms of oppression are interrelated. Often brilliant political thinkers have such blind spots. Men like Frantz Fanon, Albert Memmi, Paulo Freire, and Aimé Césaire, whose works teach us much about the nature of colonization, racism, classism, and revolutionary struggle, often ignore issues of sexist oppression in their own writing. They speak against oppression but then define liberation in terms that suggest it is only ‘men’ who need freedom. Frantz Fanon’s important work ‘Black Skin, White Masks’ draws a portrait of oppression in the first chapter that equates the colonizer with white men and the colonized with black men. (hooks, 2014, p. 41)

Sendo de sublinhar a existência desta abordagem crítica do discurso oriunda de dentro do próprio discurso, o que aqui se revela interessante, na nossa perspetiva, não é o facto inevitável do discurso revelar algumas fragilidades – pois também nesta tese já se tinha concordado com o seu esgotamento sem o cumprimento das promessas, metaforicamente falando –, mas sim o facto de se compreender cada vez mais como um discurso que de origem parecia sobejamente crítico e reivindicativo acaba, com o tempo, por mostrar uma necessidade interior de complexificação. Claramente, o tom reivindicativo e utópico com que o discurso nasceu já não é suficiente nem eficiente.

Ora, aquilo que se pretende operar aqui é precisamente esta complexificação, seja pela nossa vontade de alcançar um mundo mais humanista, seja pela intenção de contribuir, atualizando-o, para o futuro do próprio discurso, pois só participando no

consenso existente da necessidade de detalhar e complexificar este filão de pensamento é possível avançar com uma proposta e uma visão construtivas do futuro. E é com esta complexa nova forma de abordagem que aqui se pretende observar o trabalho de Jorge Dias e da sua mulher Margot Dias, não perdoando nem escondendo a sua perspetiva colonial e paternalista ou a quebra de confiança dos seus participantes, mas inserindo-a num debate público que abordará e reescreverá a história dos atos científicos operados durante o colonialismo, sempre com o objetivo de alcançar uma visão mais complexa desses atos por recurso à análise mais detalhada e com mais nuances permitida pelos avanços do discurso após pós-colonial.

É, portanto, necessário refletir pausadamente e com humildade sobre o que significa esta nova complexidade, aceitando, por exemplo, que mesmo as fontes mais inspiradoras e reconhecidas por serem grandes impulsionadoras do pensamento pós-colonial, nomeadamente do seu programa reivindicativo, acabaram por contribuir para a origem dos problemas gravíssimos que agora se observam na sociedade africana. Neste sentido, a voz crítica do feminismo merece todo o crédito e deve ser levada muito a sério, quanto mais não seja por ter sido a vertente libertadora e os avanços metodológicos propostos pelo pensamento feminista que permitiram, a partir da segunda metade do século XX, a presença teórica dos Estudos Culturais na academia, os quais, mais tarde, deram origem ao discurso pós-colonial. Acontece em todos os processos de construção de um pensamento: as consequências inesperadas que nele e dele surgem exigem momentos de pausa que, avessos a qualquer tipo de essencialismo, permitam refletir, criar e abrir esse pensamento às suas próprias complexidades.

No intuito de tecer a análise dos detalhes complexos do momento que se vive no discurso, regresse-se a Achille Mbembe e, nomeadamente, aos seus mais recentes escritos editados no livro *Crítica da Razão Negra* (2014), onde se explicam os parâmetros gerais da constelação política internacional e os motivos que o levaram a comentar as razões das mudanças de pensamento. Na introdução do livro, Mbembe começa por explicar as mais recentes transformações na balança de pesos do poder global:

(...) A Europa deixou de ser o centro da gravidade do mundo. Efectivamente, este é o grande acontecimento ou, melhor diríamos, a experiência fundamental da nossa época. Reconheçamos porém que a vontade de medir as implicações e as consequências desta reviravolta dá ainda os primeiros passos. (Mbembe, 2014, p. 9)

Esta perda de poder da Europa tem um enorme peso, sendo um dado difícil de gerir em particular pelos que cá vivem e sentem de perto as mudanças e as fragilidades do seu sistema político, económico e social. Pode parecer algo de pouco concreto e premente mas, tendo em conta o passado histórico, é quase impossível pensar na Europa como uma mera província do mundo. No entanto, é precisamente este deslize de uma grande narrativa de poder que vai alterar todo o discurso e a perspetiva sobre aquilo que nos rodeia, criando novas e renovadas formas de alienação e subjugação. Mbembe fala de como o despotismo da economia digital, a força do dinheiro e o controlo dos cidadãos, da sua identidade e classificação, vão mudar o *modus operandi* do nosso mundo, tornando-o mais semelhante ao século XIX do que poderia parecer possível nos finais do século XX. Neste sentido, recupera os alicerces históricos da desigualdade a que África tem sido submetida nos últimos seis ou sete séculos e adota como vitais para a desconstrução do discurso questões de fundo como o racismo ou a definição do que é um Negro. São assuntos que até podem parecer pouco pertinentes para os teóricos da arte contemporânea ou para a forma como o discurso afeta a prática artística, mas na nossa perspetiva tudo isto não pode deixar de ser considerado – como já o foi em Fanon, Said e outros que fundaram o pós-colonialismo – na compreensão das mudanças do poder global que estão a ocorrer. Mbembe formula a questão a que se propõe responder neste livro com a seguinte frase:

Sendo o Negro e raça duas figuras centrais (ainda que negadas) do discurso euro-americano acerca do “homem”, será possível pensar que a desclassificação da Europa e a sua consequente inscrição na categoria de simples província do mundo determinará a extinção do racismo? (Mbembe, 2014, p. 18)

Ainda que o detalhe das discussões existentes neste livro não seja de utilidade imediata para o nosso argumento, não há dúvida de que o seu espírito geral ajuda a compreender o momento que se quer capturar no nosso discurso artístico. Mbembe demonstra que as ideias de modernismo e de racismo estão estreitamente articuladas e dependentes uma da outra; que sob a alçada do modernismo, do sistema político e económico por ele instituído, se tentava esconder a realidade dura do colonialismo, do apartheid e até da escravatura, ou seja, da organização das sociedades modernas pelos traços étnicos e pela lógica do racismo.

Neste seu livro Mbembe revela ser um especialista em Fanon na medida em que, tal como o autor oriundo da Martinica, faz uma análise profunda das alterações registadas (ou não) no conteúdo dos termos “Negro”, “África” e “racismo”, chegando à conclusão – talvez surpreendente – de que assim como o tempo pós-independência não trouxe a redenção da imagem do negro, o fim do primeiro capitalismo (termo por si usado) também não acabou com as tensões e o poder do racismo. Aliás, Mbembe descreve detalhadamente como este preconceito se pode transferir da cor da pele para a religião – o caso do islão é exemplar – sem deixar de estar sempre ligado ao medo dos povos mais poderosos que, sentindo-se desafiados por outros, acabam por adotar medidas extremas de identificação digital, de controlo de movimentação das populações ou de policiamento feroz das fronteiras. Para explicitar a diferença em relação ao presente Mbembe descreve o passado de forma algo familiar:

Num passado não muito longínquo, a raça era, se não a mãe da lei, pelo menos a língua franca da guerra social... No século XIX triunfa o imperialismo. Nesta época, graças ao desenvolvimento da técnica, às conquistas militares, ao comércio e à propagação da fé cristã, a Europa exerce uma autoridade totalmente despótica – uma espécie de poder que apenas se exerce para lá das suas fronteiras e sobre pessoas com as quais se julga nada haver em comum. (Mbembe, 2014, p. 101)

Mbembe é, portanto, enfático ao apontar a ligação intrínseca entre a modernidade e o racismo, afirmando mesmo que, embora o discurso pós-colonial sempre tenha passado por uma crítica da modernidade, a verdade é que enquanto não se aceitar a coincidência do advento da época moderna com o princípio do racismo nunca se conseguirá completar essa crítica, sendo que a consciência desta incompletude vem permitir a afirmação plena do após pós-colonial, cuja luta contra preconceitos como o racismo terá de se aprofundar.

Na nossa prática artística, por exemplo, o prosseguimento dessa crítica da modernidade tem sido preconizada através da arquitetura modernista e do minimalismo na arte. Obras mais “empenhadas” como *Maison Tropicale* (2007) têm-se debruçado sobre a história enquanto construção, refletindo sobre questões do foro político e o impacto das teorias, em particular da história da arte, na arte contemporânea. Através da perseguição da história de uma casa, nessa obra tentaram-se criar imagens escultóricas ressonantes que entrelçassem a crítica do colonial, e do neocolonial, com o momento

da modernidade, demonstrando como as relações com África quase não registaram qualquer mudança ou avanço construtivo. Mas a nossa leitura dos pensamentos de Mbembe também está presente na ligação funesta dos assuntos que se tentam enredar nesta tese, bem ilustrados pelos filmes de Margot Dias aqui em análise. É o caso da sua descrição do grande “nervo” do projeto imperial que dá voz à ideia colonial, cujo corpo integra disciplinas como a Etnologia, a criação de museus e jardins zoológicos humanos, a publicidade, a literatura, as artes e muitas periódicos – caso do *Journal Illustré* e da revista *Atlantis* lida por Margot Dias quando estava na Alemanha, como adiante se verá – e, finalmente, a realização de exposições internacionais como a Grande Exposição do Mundo Português, de 1940 (Mbembe, 2014, p. 114). Apesar disto tudo, Mbembe avisa que a continuação da crítica à modernidade não deve rejeitar o paradigma da modernidade, pois ainda não existe outro satisfatório para o substituir.

Em *A Crítica da Razão Negra* (Mbembe, 2014) também se encontra uma primeira abordagem global ao problema do apagamento da história e da memória, que Mbembe designa de consciência imperial e a que tantas vezes se faz referência nesta tese. Autores como Miguel Vale de Almeida, como se viu anteriormente, já problematizavam este assunto tão pertinente no caso português. De facto, a necessidade de compreender a origem desta forma amnésica de gerir os conceitos é incontornável, quer do ponto de vista da nossa tentativa sumária de fazer uma resenha do discurso pós-colonial no contexto luso, quer naquilo que diz respeito aos sujeitos implicados nos trabalhos desta tese, Jorge e Margot Dias, cuja negação (in)consciente dos aspetos políticos do seu trabalho tanto se aplica ao período que viveram na Alemanha, como ao tempo que passaram em Moçambique, quando produziram os famosos relatórios políticos para o Estado Novo – assunto que se aprofundará nos capítulos seguintes. Mbembe faz neste livro uma análise específica deste branqueamento histórico em França, começando no tempo da escravatura, o negro ignorado pela revolução francesa, até ao período da construção do império e do poder colonial, incluindo a aceitação e educação pelo racismo, um exercício que pode ser facilmente extrapolado para o contexto português na medida em que Portugal foi um país de orientação e influência claramente francófonas pelo menos até os meados do século XX. Aliás, basta olhar para o hino nacional, que ainda hoje, apelando ao sentimento nacionalista imperial através dos tambores e do tom militaristas das armas, é um derivado da “marselhesa” (Mbembe, p. 125).

Mbembe reflete abundantemente sobre o *Devir* da identidade negra, palavra que é definida como “Dar-se, suceder, acontecer; acabar por vir, chegar. Vir a ser, tornar-se, transformar-se” (Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, 1940, p. 861, vol. VIII). A palavra *Devir* denota um constante processo de procura e de avaliação das potencialidades daquilo que pode ser uma atitude afirmativa e sustentável do processo de construção de uma identidade negra positiva. Mas se este permanente questionamento, mudança e falhanço na construção de uma identidade negra assertiva também é responsável pelo soçobrar dos discursos reivindicativos, aquilo que teóricos como Mbembe parecem querer dizer é que esse processo só pode ter êxito quando se completar a exegese da noite escura do colonialismo e da escravidão. Além disso, esta identidade em devir resulta das diferenças entre Negros tanto do ponto vista étnico como geográfico e linguístico, mas também do encontro com todo o resto do mundo, e a sua construção faz-se, portanto, através de um complexo processo de entrelaçamento.

Concordando com Mbembe, mas também com pensadores como Mudimbe, acredita-se que África ainda só “existe” a partir dos textos que a constroem como ficção do Outro: “Por outras palavras, África só existe a partir de uma biblioteca colonial por todo o lado imiscuída e insinuada, até no discurso que pretende refutá-la (...)” (Mbembe, 2014, p. 166).

Fazendo parte integrante da referida biblioteca colonial, o livro e os filmes de Jorge e Margot Dias sobre os Makondes estão abertos às potencialidades críticas da obra escultórica apresentada nesta tese.

Sobre a pertinência das temáticas da raça e do racismo no discurso contemporâneo em Portugal houve a oportunidade de entrevistar a académica Manuela Ribeiro Sanches, autora de alguns livros incontornáveis que traduziram textos seminais do discurso pós-colonial para português. Doutorada com uma tese sobre o escritor e viajante Georg Forster (1754-1794), cujo cenário de observação é o mundo colonial do século XVIII, já nessa altura questionando os valores da modernidade e o seu projeto civilizacional, Ribeiro Sanches explica que é precisamente essa atitude de viagem e de observação do Outro que a leva ao livro de Said, ao Orientalismo e a todo o discurso pós-colonial, para ao qual ela tanto contribuiu em Portugal. Para explicar o seu comprometimento com o discurso pós-colonial, Ribeiro Sanches afirma:

Quando começo a ler Said, Bhabha e Spivak, percebo de facto o questionamento de uma perspetiva eurocêntrica que nós tínhamos como dado adquirido e que eu

acho que a maior parte de Portugal não questionava, nem a esquerda portuguesa... (Ribeiro Sanches em entrevista, Lisboa, janeiro de 2015)

Ao tentar explicar o que motivou a publicação dos seus livros, Ribeiro Sanches aponta alguns dos problemas da sociedade que estão na origem da ausência de debate em Portugal. Em primeira instância menciona a simultaneidade histórica, logo após a revolução do 25 de Abril, dos processos de a democratização e de descolonização, que permitiu ao país julgar o assunto resolvido e fazer de tudo tábua rasa. Uma das consequências da falta de análise deste evento, sublinha, é precisamente a permanência do racismo e do espírito colonialista:

Pensou-se que o fim do colonialismo seria uma tábua rasa – quase uma evocação da revolução Francesa. Pensou-se que o pós-colonial era um pouco isso. Houve as independências mas o colonialismo persiste sobre formas neocoloniais nas antigas metrópoles, nas antigas colónias. A descolonização das cabeças continua por fazer, as desigualdades – por exemplo em termos raciais ou dos emigrantes – parece que se reproduziu. (Ribeiro Sanches em entrevista, Lisboa, janeiro de 2015)

Para corroborar esta ideia, basta recordar os programas multiculturais que se multiplicavam pelas cidades na década de 1990, que muitas vezes faziam parte de uma política diplomática dos governos ou das grandes instituições para-governamentais, como era o caso da Haus der Kulturen der Welt (HKW) em Berlim ou do programa artístico apresentado na Culturgest, em Lisboa. Eram eventos que, no seu paternalismo, acompanhavam os discursos a nível oficial e em parte reproduziam os modelos coloniais – ainda hoje não é fácil falar da diferença e no respeito que ela merece, pois a questão é quem define o que é “diferente”.

Mas no decorrer da nossa pesquisa constatou-se que, na realidade, o discurso pós-colonial nem sempre se encontra totalmente esgotado, apesar de em alguns casos mostrar sinais evidentes de cansaço e inadequação aos dias de hoje. A sua pertinência varia muito, dependendo dos “lugares” (países, áreas de conhecimento ou línguas) em causa. Fernandes Dias, por exemplo, concordando com os sintomas visíveis de cansaço que o discurso apresenta, aponta o seguinte:

Tenho algum incómodo com as teorias pós-coloniais. Porque acho-os feitos mais para os ex-colonizadores ocidentais ou o que resta deles, do que para os colonizados. Ou seja, dirigiam-se mais ao colonialismo. Esse lado está esgotado. Mas o meu mal-estar tem a ver com o meu cansaço da componente crítica negativa. Essa missão inicial era negativa mas o presente já não pode ser negativo. (Fernandes Dias em entrevista, Lisboa, novembro de 2014)

Apesar do seu incómodo provir da consciência profunda de que as teorias pós-coloniais foram elaboradas pela diáspora africana e por ocidentais, de que são muito mais dirigidas aos ocidentais colonizadores do que aos colonizados, assim como têm sempre um sentido crítico focalizado nos antigos colonizadores – sendo esse o legado do discurso que se encontra mais esgotado –, Fernandes Dias também explica que, do ponto de vista da conjuntura local, portuguesa, ainda existe margem de manobra para desenvolver e reutilizar positivamente o discurso pós-colonial. Isso acontece, por exemplo, na área da museologia, onde considera incompreensível que não exista um museu sobre a escravatura em Portugal. Por contraponto, a existência do International Slavery Museum, em Liverpool, que faz parte do grupo de seis museus nacionais daquela cidade, é um bom exemplo de como este discurso é capaz de apresentar resultados importantes na construção do imaginário histórico dos países e das cidades. De facto, em Portugal, a temática da escravatura tem permanecido praticamente intocada e pouco trabalhada. Houve a tentativa de criar um espaço museológico mais compreensivo em Lagos, no Algarve, no local do antigo Mercado de Escravos, datado de 1444, quando da vinda dos primeiros escravos, com o objetivo de dignificar os restos mortais das sepulturas descobertas durante a construção de um parque que estacionamento, restos de um cemitério de escravos africanos do século XV – o mais antigo conhecido no mundo e o único na Europa, segundo os peritos. O projeto foi abandonado sem esperança de reativação, pois entretanto foi aí construído um minigolfe.

Nos finais de 2014 (9 de novembro) registamos pela primeira vez no jornal “Público” um artigo dedicado a este assunto: “Portugal deve pagar indemnizações pela escravatura?” de Joana Gorjão Henriques. Estes dois assuntos – o discurso pós-colonial e o da revisão da participação de Portugal na história da escravatura (como exemplo de um dos temas ainda úteis) estão intrinsecamente ligados. Joana Gorjão Henriques, relata

a falta interesse e participação de Portugal na revisão da história da escravatura e sublinha que o início deste processo deve:

No mínimo, aquilo de que precisamos é de maior transparência sobre quem beneficiou da escravatura e quanto”, diz o economista francês Thomas Piketty, autor do best-seller “O Capital no Século XXI”, numa curta resposta por e-mail à Revista 2. “Isto implica a abertura dos arquivos públicos e privados e a criação de museus”, acrescenta. (Público, 2014, p. 1)

Ora, em Portugal ainda não se chegou a esse ponto crítico e, por isso, é necessário estar atento, desenvolver e trabalhar o discurso pós-colonial. Também há muito estudo a fazer na desconstrução crítica da história dos descobrimentos, que continua a ser apresentada como um momento áureo da nossa história sem qualquer menção às suas consequências nefastas, como o facto de ter precisamente aberto as portas à ocorrência da escravatura e, posteriormente, do colonialismo. Por outro lado, este artigo serve aqui para frisar, como exemplo, a quase inexistência em Portugal de um debate público, ou seja, fora da academia, sobre estas temáticas, isto apesar dos investigadores teóricos começarem a produzir análises com contornos complexos e interessantes. Ora, é precisamente este atraso português que torna relevante a atenção que ainda é necessário dar ao espírito crítico e ao *Ethos* pós-colonial.

Para auxiliar a realçar os aspetos positivos e construtivos que persistem neste discurso, Fernandes Dias apontou de novo o exemplo de Gilroy, nomeadamente a sua procura de metáforas que ajudassem a pensar e servissem de catarse criativa no detalhe e nos interstícios de áreas de investigação aparentemente paralelas:

O próprio Gilroy tem essa relação com o Jazz e com os Blues – estes eventos que nasceram das mais horrendas condições humanas serviram como géneses de criatividade incríveis. Não nos podemos esquecer que nasceram da mais imunda das violências, mas o resultado é dos mais evocativos e superiores em termos de criatividade humana. (Fernandes Dias em entrevista, Lisboa, novembro de 2014)

Uma das principais conclusões que já se pode tirar desta investigação é que os pontos de vista dos teóricos se podem multiplicar em variadas declinações conforme as suas disciplinas de estudo e as suas abordagens, bem como de acordo com o local onde se situam para fazer essa pesquisa e produzir o seu trabalho. Veja-se ainda, por

exemplo, a análise de uma outra pensadora importante baseada na África do Sul, cuja perspectiva sobre a evolução do discurso pós-colonial pode oferecer uma nova subtileza ao argumento aqui apresentado.

Pamila Gupta, doutorada em Antropologia Sociocultural pela Universidade de Columbia e investigadora no Wiser (Wits Institute for Social and Economic Research) da Universidade de Witwatersrand, em Joanesburgo, desenvolve uma investigação que explora as ligações pós-coloniais no âmbito da lusofonia na Índia e em África. Gupta é uma das autoras que tem contemplado a noção – do nosso ponto de vista, cada vez mais pertinente – de nostalgia colonial, tentando utilizá-la como ferramenta útil para revisitar os espaços coloniais, desconstruindo-os de forma crítica e reinterpretando-os, apresentando-os depois como espaços renovados e isentos dos fatores colonizadores àqueles que os procuram por motivos turísticos ou económicos, que por ventura teriam nessa antiga relação colonial a razão principal que os levava de novo a esses lugares. Mas o enfoque da investigação de Gupta na nostalgia colonial aplica-se, um pouco por empréstimo, aos processos de trabalho, à produção visual, textual e científica do casal Jorge e Margot Dias, tratados nesta tese. Embora aqui, como já se referiu antes e se irá detalhar adiante, não se aborde tanto a nostalgia mas sim o processo de amnésia colonial, ou seja, a insistente ausência de discurso crítico que contextualize estes artefactos, estudos e processos, a abordagem de Gupta torna-se útil por se centrar na ideia de memória colonial e nos problemas da sua gestão em contexto pós-colonial e após pós-colonial. E de facto, nos escritos de Gupta encontram-se sugestões tão cruciais para o nosso trabalho como o questionamento da necessidade, sentida por alguns, de valorizar e acarinhar o passado colonial, ou a perplexidade do surgimento cada vez mais frequente de uma certa nostalgia do colonialismo ao mesmo tempo que o fim desse período histórico se afasta do presente.

É esta multiplicidade de assuntos que devem constituir cerne do pensamento teórico desta tese, na medida em que todos eles há muito permeiam a nossa obra. Por exemplo, quando o objeto de estudo é a arquitetura colonial, é frequente haver uma componente de intencionalidade crítica na abordagem, incidindo esta sobre o questionamento dos valores do próprio projeto modernista, que se deixou apropriar por um projeto político colonial nefasto. No entanto, suspeita-se sempre que este nosso interesse também terá nascido do gosto pelos espaços e formas que o modernismo da arquitetura oferece. Esta dicotomia é mesmo realçada por Fernandes Dias na sua entrevista, quando menciona que nos nossos projetos sobressai sempre uma dualidade

complexa em relação aos pontos de partida arquitetónicos com que trabalhamos, que se percebe serem espaços críticos e criticáveis mas que, ao mesmo tempo, são espaços que nos apaixonam. Assim sendo, por mais crítica que seja a nossa abordagem, quando se trabalha com um referente arquitetónico está-se sempre a sublinhar algo de celebrativo. Ora, nesse sentido, trata-se de aceitar trabalhar com essa componente celebrativa numa abordagem de revisão cujo método é sugerido pelas palavras de Gupta quando afirma que as nossas práticas sociais (aqui dir-se-iam artísticas) devem mobilizar vários referentes do passado e revê-los no contexto das lutas e dos assuntos contemporâneos. Este mote faz todo sentido na nossa obra e também faz todo o sentido no contemporâneo do após pós-colonial. Pensando que a nostalgia descrita por Gupta pode ser um sintoma muito paralelo à amnésia portuguesa, então, na senda de Gupta, também se pode utilizar aqui a nostalgia e a amnésia coloniais como pontos de partida para pensar de forma diferente os futuros utópicos:

I want to use this case study to open critical space to think about future tenses of nostalgia (including its different discourses, not only colonial), the power of material ruins for in nostalgia, and for conceptualizing nostalgia as an affect with political potentialities. (Gupta, 2008, p. 1)

Quando se entrevistou a autora em Joanesburgo houve a oportunidade de a questionar sobre a sua abordagem teórica e o seu ponto de vista em torno da falência do discurso pós-colonial e/ou da sua falta de eficácia teórica no momento atual. Sem nunca negar a utilidade do discurso pós-colonial, Gupta apresenta-se como pensadora a operar de uma forma interativa entre vários discursos que lhe podem ser úteis, sem no entanto se preocupar com a pureza dos mesmos, antes concentrando-se nas necessidades de cada investigação, na sua localização geográfica, na sua história e contexto político:

I was trained in historical and visual anthropology in the mid 90's, this was a time when this discipline was very much immersed in developing postcolonial theory. I am very much indebted to this conceptual work and I do think that my work is still very much engaged with it. Yes there have been arguments that it is tired at this point, but I see myself as less engaged in these debates, but rather think that it informs my work. (Gupta em entrevista, Joanesburgo, junho de 2014)

Gupta não trabalha com a teoria pós-colonial em mente, pois a maior parte da sua abordagem teórica depende muito do tipo de investigação que pretende fazer e do material encontrado. O gosto que tem em permitir que várias abordagens teóricas se cruzem e se comparem torna-se na atitude que a guia quando, por exemplo, tenta desenvolver uma ligação entre a amnésia colonial e a ideia de nostalgia colonial. Na sua perspetiva, as “ruínas” devem ser observadas de perto para se perceber o caminho a percorrer entre os restos históricos que nos pertencem – neste caso específico, o colonialismo – e assim se poderem salvar algumas das esperanças da utopia criada pelo modernismo. Isto porque Gupta acredita não haver atualmente condições para deixar desaparecer estes restos da modernidade, já que ainda não existem outros substitutos concretos. Note-se que esta ideia, já antes proposta por Mbembe, vem de encontro ao nosso uso do modernismo como referente imagético nas obras de arte – simultâneamente como objeto de gosto e de desgosto.

Foram, portanto, as suas análises e teorias que espoletaram a necessidade de questionar alguns dos pressupostos inerentes a esta temática: porque é que estas ruínas materiais – no nosso caso, muitas vezes, as arquiteturas coloniais ou construtivistas – são consideradas tão evocativas do nostálgico, ou, por outro lado, porque é que ajudam a reconciliar ou reganhar o nosso sentido de identidade própria em relação a outros passados, presentes e futuros mais alargados? Como é que a nostalgia pode ser uma ferramenta para aprender a esquecer ou ultrapassar, ou seja, como é que se pode pensar a nostalgia como algo não iminentemente conservador mas antes libertador, como forma de surpreender o presente sem ter de o explicar? Ou ainda, recuperando Achille Mbembe, quando este propõe deixar tudo em aberto para que a radicalidade se instale e então questionar: pode a nostalgia servir de base futura para a organização política, como agente de paz, de justiça, de razão e de amor? Gupta apresentou-se como uma protagonista incontornável para este nosso trabalho não só por ser, tal como Mbembe, uma teórica radicada no continente Africano e, como tal, pertencendo à nova geração de pensadores em torno do discurso que não vêm da diáspora, como também por ter um conhecimento específico e único da história portuguesa e do impacto do seu período colonial em África e na Ásia. Para além de partilhar, como indiana e através da sua vivência investigativa em Goa, onde estuda o turismo da “nostalgia colonial” e o turismo dos indianos que aí se deslocam para entrar em contacto com os europeus que frequentam a cidade, o conhecimento pós-colonial dos rastos da história portuguesa nesses continentes, Gupta fez investigação em Portugal e conhece bem o nosso meio

académico e social. Quando foi questionada sobre o discurso pós-colonial e sua validade em Portugal, disse o seguinte:

I will give a few examples here: I have always been interested in thinking about how the colonial shifts to the post colonial, for it was never an easy smooth transition, and particular to the Lusophone case the lateness of the end of colonialism is also a factor. For this reason, I have been engaged in a project that I call ethnographies of decolonization, suggesting that the space between these conditions is a crucial and often overlooked one. And the manner of a place's decolonization (for example in Goa it was done by force during a time when the rest of India was independent from british colonial rule and which then resulted in deep divisions between those who wanted it and those who didn't as well as between hindu goans and catholic goans and between Portugal who called it an illegal invasion and India). These traces still exist and very much shape Goa's postcolonial condition internally as well as its relationship with the rest of India and with Portugal. I am also very interested in the neo-colonial legacies imbedded in post-colonialism that endure. For example many of the Goan stereotypes that are taken up in tourist discourses today (their laziness, their slowness, love of music and diversion) were originally stereotypes that were placed on Portuguese colonizers by the British in India. So here is an interesting example of the twists and turns of the colonial getting reappropriated in the postcolonial. (Gupta em entrevista, Joanesburgo, junho de 2014)

Curiosamente, Pamila Gupta confirma os pensamentos de Fernandes Dias na visão que apresenta do panorama português e da sua contextualização em relação ao discurso pós-colonial e à sua utilidade:

I first went to Lisbon in 1998 on a fulbright fellowship, it was interesting because it was the year of the celebration of the descobrimentos (1498) and my fellowship was partly funded by a Commission to fund projects tied to this commemoration so in effect my project on Xavier was considered part of this discourse at the same time that my phd project was very much a critique of Portuguese imperialism. It was interesting that during this same 6 month stint in Lisbon I befriended a Portuguese researcher who used to talk about the royal we of losing Mozambique that she grew up with as her mother had been a retornado from the colonies when she was young. She still spoke about this colonial loss in vivid ways even then more than 20 years after the fact. I do think there was a deep colonial nostalgia in its colonies as well as in Portugal for a

very long time. Between my archival research time in Lisbon in 1998 and now in 2015, things have changed dramatically in Portugal. I do think that it is contending in a serious manner with its colonial past, particularly as its so called imperial subjects from Asia and Africa make up a large part of Portuguese society today (the empire strikes back!). (Gupta em entrevista, Joanesburgo, junho de 2014)

Para o nosso projeto de doutoramento é importante contemplar os vários pontos de vista deste tipo de pensadores. Ao tentar definir o momento do após pós-colonial poder-se-ia concluir que, na verdade, o discurso pós-colonial não se encontra esgotado, antes evolui em variadas e distintas direções. A falta de vigor do discurso e a carência de resultados visíveis fez emergir pensadores como Mbembe ou Gupta, responsáveis, entre outros, pela introdução das alterações que contribuíram para que o discurso se orientasse para os problemas de África e, talvez ainda mais importante, surgisse dentro do próprio continente, o que não é alheio a que o seu tom também deixasse de conter a forma acusatória sempre dirigida ao colonizador. Por outro lado, estes novos teóricos situam o seu trabalho dentro do historial pós-colonial mas, assumidamente, interagem com outros discursos de acordo com as suas necessidades investigativas.

Ou seja, pela visão dos teóricos do continente o discurso deixa de ser direcionado, como referia Fernandes Dias, aos antigos colonizadores e passa a ser um permanente questionamento de si próprio, de africanos sobre africanos. Sem, obviamente, ignorar os efeitos nefastos da história da relação de África com o resto do mundo – a escravatura e o colonialismo –, este novo momento realça, humildemente, a necessidade de enunciar as falências do momento antecedente através de um discurso teórico mais autocrítico e mais perspicaz, em que aquilo que anteriormente se via como tabus não abordáveis passe a ser analisado com detalhe e subtileza – como é o caso da nova abordagem à nostalgia colonial aqui referida.

Finalmente é importante sublinhar a permanência válida da posição dos pensadores da diáspora, onde visivelmente o discurso não só não se esgotou como ainda é muito relevante. Cansados, embora, do seu tom negativo, não deixam de referir o discurso como ferramenta guia de pensamento para aplicação em condições específicas onde o atraso é evidente, como é o caso de Portugal. O momento permite uma permeabilidade discursiva muito elaborada e complexa, com a qual os artistas plásticos facilmente se podem identificar. Pelo menos foi isso que aconteceu no que diz respeito às necessidades investigativas para a nova obra escultórica produzida no âmbito desta

tese. Juntamente com Manuela Ribeiro Sanches, por exemplo, foi possível voltar a ligar as ideias de Fanon às nossas preocupações de momento, a problemas como as falhas dos preceitos universais que deixaram de ser eficientes e que apontam para a questão de quem os define, mais do que para o seu conteúdo propriamente dito:

Quando estou com uma pessoa esqueço que ela é mulher ou negra – há uma humanidade que existe em todos os humanos e acho que nunca devemos perder isto de vista. Mas quem define os universais? Estes podem ser pensados e repensados. Já Fanon nos dizia no livro Os Condenados da Terra: “temos que criar uma nova humanidade”. Mas os valores da Europa, com estes universalismos violentos, são impostos e são falsos universais. Nós temos que imaginar uma nova humanidade. Qualquer coisa em aberto. Podemos até chamar-lhe convivialidade. (Ribeiro Sanches em entrevista, Lisboa, janeiro de 2015)

Este renovado apelo à descoberta e invenção de um novo humanismo parece ser um ponto comum a todos os pensadores consultados, e se, por um lado, retoma o apelo de Fanon, por outro, aponta claramente para o facto deste humanismo ainda não ter sido atingido, de a tarefa ser demasiadamente árdua por estar intimamente ligada à infraestrutura societal da modernidade, que, por sua vez, só deverá ser abolida sem se criar um vácuo fraturante. Em suma, dir-se-ia que o momento é multifacetado, os pontos de vista são múltiplos. Existe uma certa aflição coletiva por se ter a noção de estar a viver um período de transição. Os novos pensadores, alguns radicados em Joanesburgo, escrevem a partir do continente, o que já é uma faceta nova no discurso. Este passa a preocupar-se com África, com os seus problemas, com a forma como se responsabiliza por si própria, também com o modo como se relaciona com outros, fora do continente. Outros dos nossos interlocutores privilegiados são europeus, a viver num país que ainda não elaborou plenamente as ferramentas críticas do pós-colonialismo, a lembrar que isso terá de ser feito em simultâneo com a permanente evolução do discurso, com a devida atenção ao modo como África se autorrepresenta no panorama global. É a mescla destes dois pontos de vista que fornece a esta tese um lado inédito, pelo que a resposta artística a este desafio, aqui ensaiada, deverá representar a procura e a multiplicidade deste momento único.

Uma nota ainda sobre o pós-colonial na arte contemporânea e a relevância do discurso na nossa conceção de cultura em geral. Esta ideia é-nos apresentada no ensaio

“The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition” pelo teórico cultural e curador Okwui Enwezor, cujo projeto curatorial ambicioso mais tem ajudado a definir o pós-colonial na arte:

The postcolonial constellation is the site for the expansion of the definition of what constitutes contemporary culture and its affiliations in other domains of practice; it is the intersection of historical forces aligned against the hegemonic imperatives of imperial discourse. In conclusion, I would like to reaffirm the importance of postcolonial history and theory for accurate understanding of the social and cultural temporality of late modernity. (Enwezor, 2008, p. 232)

E como última ferramenta de pensamento nesta fase de exposição do discurso recorreremos aos escritos de Stuart Hall, o grande propulsor dos Estudos Culturais no mundo anglo-saxónico, e que na verdade não nos influenciou muito no início dos nossos trabalhos, mas cujo texto *Museums of Modern Art and the End of History* (2001), foi essencial para abordar as notas conclusivas desta tese. Hall não é apologista da ideia de contemplar o “fim” do discurso mas sim a forma multifacetada e subtil como ele se reinventa como variadas alternativas. Na verdade o autor começa por se questionar sobre quando foi o pós-colonialismo e esta questão indica logo a sua ubiquidade e indefinição e as suas subtis diferentes manifestações. Ele aceita a momento da crise do discurso mas prefere contemplar a ideia do seu rescaldo em vez de seu “pós” ou seja, daquilo que acontece depois. E foi com estas ferramentas conceptuais que iremos abordar adiante que nos ajudaram a desenhar as nossas próprias conclusões.

1.3 Análise dos estudos pós-coloniais e do após pós-colonialismo em Portugal (teoria, crítica, literatura, antropologia e história)

No seguimento do raciocínio aplicado nos pontos anteriores deste capítulo, apresentamos agora uma contextualização da evolução do discurso pós-colonial teórico e literário em Portugal, para que melhor se compreenda o lugar da nossa prática artística nesta área de estudos. Não é, portanto, intenção desta tese fazer uma análise filosófica ou uma avaliação do pós-colonialismo, nem tão pouco aprofundar a questão da pertinência da sua adaptação em Portugal dever ser mais influenciada pelas suas vertentes anglo-saxónica, francófona ou outra, de acordo com o nosso modelo de

história ou de sociedade. Este tema, aliás, é abordado em pormenor pelo sociólogo Boaventura Sousa Santos no seu incontornável ensaio “Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-colonialismo e Interidentidade” (Sousa Santos, 2003, pp. 23-52), onde para tentar estabelecer a identidade da sociedade e do colonialismo portugueses já recorre às investigações feitas pelo pós-colonialismo latino-americano, por exemplo. A nossa abordagem ao pós-colonialismo é, sublinhe-se, muito mais instrumental, pois pretende apenas relatar como é que as nossas perceções e reflexões sobre este discurso se foram necessariamente adaptando à nossa evolução conceptual e artística.

Os estudos pós-coloniais emergiram da crítica literária e dos Estudos Culturais. Como já foi referido em 1.1, os Estudos Culturais (“Cultural Studies”) têm a sua origem académica em culturas anglo-saxónicas, primeiramente na Grã-Bretanha e depois nos EUA. Em Portugal esta área de estudos não existiu com autonomia própria, nem nas universidades nem fora delas, no contexto teórico ou crítico, até finais da década de noventa do século XX. No entanto, esporadicamente, foram surgindo algumas abordagens críticas e teóricas que podem ser integradas nos estudos pós-coloniais, feitas por académicos, estudiosos e investigadores de diferentes especialidades. Os pioneiros que se devem destacar são Margarida Calafate Ribeiro (CES.UC), Manuela Ribeiro Sanches (Estudos Comparatistas, FLUL) e Ana Mafalda Leite (FLUL), na área de Letras; Miguel Vale de Almeida (ISCTE) e José António Fernandes Dias (FBAUL), na área da Antropologia – embora este último transite mais tarde para o campo de estudos das Artes Visuais e da Cultura; ou ainda Boaventura Sousa Santos (UC) na área da Sociologia e Miguel Bandeira Jerónimo (ICSUL) ou Nuno Domingues (ICSUL) na História. Este fator transdisciplinar é próprio dos estudos pós-coloniais, que se constituem precisamente nas fronteiras disciplinares e aí tentam criar um discurso coerente e academicamente válido. Neste sentido, torna-se apropriado que esta abordagem interdisciplinar também seja adotada numa tese como a nossa, proveniente da área das Belas Artes – Escultura e que se desenvolve, em particular, no campo expandido da escultura.

Dadas as diferenças entre a forma como o discurso pós-colonial se apresentou quando do seu aparecimento noutros países e os contornos do mesmo discurso em Portugal, é importante começar por analisar como é que os teóricos portugueses definem o conceito pós-colonial. Miguel Vale de Almeida, que do nosso ponto de vista desenvolve a mais precisa definição do pós-colonial no seu texto *O Atlântico Pardo*

(Vale de Almeida, 2002), cujo título remete desde logo para o *Black Atlantic* de Paul Gilroy, o seu referente anglo-saxónico, apresenta a defesa do conceito desta forma:

Sem dúvida que o termo tem sido usado e abusado, tanto no sentido cronológico como na sua aplicação geográfica [...] A utilidade do termo “Pós-colonial” relaciona-se com a oportunidade de avançar com uma análise da continuidade histórica e da mútua constituição das representações sociais e (políticas) de colonizadores e colonizados.
(Vale de Almeida, 2002, p. 27)

Tal como no discurso pós-colonial articulado por Said em *Orientalism* (1978) vai beber a Frantz Fanon (ver Capítulo 1, 1.1), também os primórdios deste discurso em Portugal surgem com o problema da guerra colonial e ligado a um sentimento anticolonial, que ocorre ainda durante o tempo do colonialismo. Em Portugal, talvez por o assunto ser melindroso para os antropólogos, é sem dúvida na área da literatura que se encontram os seus primeiros indícios – mas talvez seja importante alertar desde logo que este discurso pós-colonial é escasso, moroso e tardio, não deixando contudo de merecer a nossa maior curiosidade e consideração.

Começa-se, por isso, com o exemplo do romance estreia daquele que se tornou provavelmente o mais respeitado e ilustre crítico de arte português, José Augusto França. *Natureza Morta*, cuja data da primeira edição é de 1949, é um ensaio assumidamente anticolonial e surpreendentemente antecipador que surge num Portugal do pós Segunda Guerra Mundial anacronicamente fascista e colonialista, onde ainda não havia deflagrado a guerra colonial nem tão pouco o movimento independentista africano – que aparece apenas nos anos 1950. A história denuncia a violência do colonialismo português em Angola através dos olhos de uma professora que se casa por procuração e vai assistir, numa plantação de cana-de-açúcar dirigida pelo marido, aos castigos corporais a que os africanos são submetidos e à insensibilidade dos brancos. Criando uma atmosfera claramente anticolonialista, o romance descreve de forma pesada e deprimente o comportamento violento contra os africanos por parte de colonos lunáticos, isolados e maldosos, que denotam um total desenraizamento em relação à então metrópole – a sua terra natal – em simultâneo com o sentimento de se encontrarem “perdidos” em África – como se África fosse uma maldição e não conseguissem sair dela.

Embora este livro nunca tenha servido como referência essencial, do ponto de vista conceptual, para o nosso trabalho artístico, o momento de revolta e de expressão anticolonial que revela e antecipa é muito importante para dar contexto ao nosso discurso. Na verdade, não deixa de ser surpreendente que esta história, dado o seu conteúdo crítico, não tivesse entrado em diálogo com outros textos e permitisse o vislumbre de uma atitude pós-colonial, possibilitando o trânsito deste discurso para outras disciplinas. A explicação para este facto passa, com certeza, pela eficiência do regime ditatorial e da sua censura (que duraria até 1974) em apagar estes vislumbres de outras vozes sobre a visão do papel de Portugal em África. Sabe-se que este livro foi censurado e impedido de ser lido, mas também é preciso realçar que a sua índole teórica anticolonial não parece ter tido prosseguimento na carreira do seu autor, já que José Augusto França acabou por se tornar uma figura maior (senão mesmo a mais respeitada autoridade) da história de arte politicamente não engajada em Portugal. José António Fernandes Dias descreve o “mestre Augusto França” (nossa nomeação pela forma como é conhecido coloquialmente) num e-mail que nos dirigiu quando questionado sobre o assunto:

Não posso ser categórico na minha opinião... Penso que o seu lado intelectual mais engajado estará na crítica de arte, mais do que na História da Arte. Embora a sua história da arte seja sempre sociologicamente enquadrada, afastando-se aqui dos seus parceiros, mais celebratórios ou formalistas. Também podemos encontrar uma tomada de posição nos ensaios e nas análises socio-históricas (Lisboa Pombalina, Os anos 20...); e na literatura, mas sobretudo nas suas atividades interventivas (o surrealismo).
(Fernandes Dias, e-mail 10-9-2014)

Na investigação feita para esta tese procuram-se mais textos desta época que, devido à sua relevância anticolonial, pudessem anunciar uma atitude ou mesmo o nascimento do discurso pós-colonial, mas os exemplos encontrados destas ideias e destes passos conceptuais são, infelizmente, raros até bastante mais tarde. Na verdade, excluindo o que se conhece do discurso político público, como o do General Humberto Delgado ou o decorrente do assalto ao paquete Santa Maria, bem como o da oposição e dos políticos que foram presos ou exilados, dos anos 1940 aos 1960, ou de autores como Alfredo Margarido (1928-2010), cuja obra como ativista cultural, estudioso de problemáticas africanas, anticolonialista convicto, escritor, poeta e pintor constitui um

legado importante da sua luta contra o regime, ou a escultura singular anticolonial da autoria de Clara Menéres (n. 1943), *Jaz morto e arrefece o menino de sua mãe* (1973), não conhecemos em Portugal muitas mais provas materiais, académicas/teóricas, literárias ou artísticas, do questionamento da guerra colonial ou de uma qualquer abordagem à política africana crítica do colonialismo.

Assim, é o próprio momento revolucionário de 25 de Abril de 1974, responsável pela queda do regime, pelo fim da guerra colonial e pelo início do processo de descolonização, que acaba por espoletar o mais forte sentimento anticolonial. Um sentimento que, no entanto, não foi de análise da “verdade e reconciliação”, mas antes de apagamento. Retrospectivamente será fácil concluir que o país se sentia demasiado esgotado e enojado para preferir o silêncio e o apagamento em vez da dor e da crueldade que acompanha o processo de confronto com os factos e de reavaliação da história; ou que, por outro lado, os problemas políticos e sociais no terreno “metropolitano”, com o retorno de mais de 500 000 ex-colonos, tornavam a situação socialmente sensível, mas o certo é que depois do 25 de Abril de 1974 parece instalar-se um período de uma espécie de cobardia política e social em relação à história que, como se verá, só mudará já no século XXI, quando se notam as primeiras manifestações sérias de questionamento desse passado colonial – de que o livro *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso, é um exemplo maior. Isto, claro, se se omitir muitas das obras literárias mais ou menos saudosistas e nostálgicas daqueles que, tendo vivido em África durante grande parte das suas vidas, de lá vieram por força das circunstâncias históricas ou vivenciais – de que se podem dar exemplo os inúmeros livros de postais sobre Angola e Moçambique – *Memórias de LOURENÇO MARQUES – Uma Visão do Passado da Cidade de Maputo* de João Loureiro.

De facto, neste trabalho de investigação serão apenas identificados textos que sejam verdadeiramente inovadores na abordagem ao passado colonial e que anunciem uma visão nova e coerente com o chamado discurso pós-colonial em Portugal, tal como descrito nos pontos anteriores deste capítulo. Neste sentido, retoma-se a análise prosseguindo com o contributo de Margarida Calafate Ribeiro, estudiosa de literatura e com uma vasta publicação de textos e ensaios sobre o assunto, que adota claramente o espírito da crítica pós-colonial e permite identificar a área da literatura como aquela em que este discurso é mais pertinente e abundante no contexto português. Ao aplicar esta visão aos estudos da literatura, Calafate Ribeiro viu-se naturalmente obrigada a incluir nela todos os autores de expressão portuguesa. No seguimento da hipótese já aqui

levantada de as origens do discurso pós-colonial em Portugal se encontrarem ligadas aos sentimentos anticoloniais, é curioso verificar que também Calafate Ribeiro chega à conclusão de que não só o início das literaturas dos vários países colonizados por Portugal se deu ainda durante o período colonial, como os textos que as compõem são obviamente uma parte integrante do discurso pós-colonial português.

Referindo-se ao texto *Partes de África*, de Helder Macedo, como o marcador inicial do “lugar” de África no contexto da literatura portuguesa, Margarida Calafate Ribeiro (1999) esclarece que foi com a guerra colonial que a ideia de África se tornou presente na literatura metropolitana. Mas se só a partir desta inclusão de África na literatura é que passa a ser possível a criação de um campo de contestação, a hipótese da existência de uma visão pós-colonial exige um pouco mais, e o que Calafate Ribeiro acaba por enfatizar é que, em Portugal, o discurso pós-colonial emerge de um “esquecimento teimoso”.

O preenchimento da lacuna deste discurso pós-colonial surge, assim, através deste “esquecimento”, em publicações literárias experimentais que anunciam e lidam com a aflição sentida por alguns perante o apagamento da questão africana na sociedade portuguesa. A inauguração da reflexão em torno deste fenómeno do esquecimento, principal responsável pelo atraso da emergência daquele discurso no contexto português – que a nossa prática artística, nomeadamente a obra *Amnésia* (1997) (Figs. 15 e 16, Anexo A), também aborda – cabe, então, aos dois primeiros romances de António Lobo Antunes: *Os Cus de Judas* (1979) e *Memória de Elefante* (1979). Em *Os Cus de Judas*, um livro que não é autobiográfico mas sim baseado em experiências reais acumuladas durante a estada do autor nos batalhões de guerra em Angola, Lobo Antunes insurge-se assim, com a sua habitual franqueza e precisão, contra este esquecimento capaz de negar a presença traumática de um milhão e meio de homens em África durante a guerra colonial:

Porque camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar, uma história inventada...
(Lobo Antunes, 1979, p. 69)

Neste pequeno apontamento é notória a crítica contundente à geração do 25 de Abril de 1974, que tinha vergonha do seu passado colonial e desejava afastar a memória

de África o mais depressa possível da realidade local. A mesma geração também promoveu um processo de descolonização atabalhado e desordenado, em que não foi possível salvaguardar a transição das populações de origem portuguesa oriundas de África de um lugar (colonial) para o outro (pós-colonial) com um mínimo de conforto. Geração que, pouco tempo depois, exacerbou ainda mais esse sentimento com a escolha da integração do país na então CEE e uma identificação europeia que, aparentemente, desprezava as suas ligações históricas e sociais com África – mas que, curiosamente, redescobre mais tarde essas mesmas ligações, quando o desvanecimento do sonho europeu permite que África se torne novamente exótica. É ainda esta geração que cria um ambiente propício ao crescimento de um racismo que flutua quase irreconhecível até finais do século XX e princípios do século XXI, quando incidentes vergonhosos como o assassinio de um jovem negro no Bairro Alto (Alcino Monteiro, 27 anos, 10 de junho de 1995) deflagram o desprezo racial existente na sociedade portuguesa, até aí adormecido.

Mas prossiga-se a análise ao livro contestatário *Os Cus de Judas*, que apesar de constituir uma experiência de leitura árdua é aqui considerado ponto de referência dos primeiros pensamentos de cariz pós-colonial em Portugal. Com a sua habitual acidez e incisão, Lobo Antunes descreve criticamente os primórdios desta geração do esquecimento, que se achava muito cosmopolita, através de uma das suas personagens:

Não, a sério, deixe-me pagar a conta e tome-me pelo jovem tecnocrata ideal português, inteligência tipo Expresso, isto é, mundana, superficial e inofensiva, cultura género Cadernos Dom Quixote, ou seja, prolixa, esquisita e fininha, opção política Fox-Trot, Pedras d'El-Rei e Casa da Comida, uma gravura de Pomar, uma escultura de Cutileiro [...] (Lobo Antunes, 1979, p. 77)

Claro que não se pode deixar de sublinhar neste fragmento a inclusão de um escultor da “nossa praça” como alvo de escárnio para definir os gostos desta personagem, que na intenção de Lobo Antunes é evidentemente desprezível. A referência a João Cutileiro é de facto pertinente, pois apesar de ter sido o escultor que conseguiu retirar a escultura portuguesa do adormecimento fascista e de estar ao serviço do regime, remetendo o uso da pedra para uma certa contemporaneidade, a verdade é que, ao trabalhar na criação de uma novo nacionalismo que de início parecia ser liberal – mas que acabou por se afirmar semelhante a qualquer outro no seu cariz reacionário – rapidamente caiu no agrado desta nova classe de tecnocratas incultos pretensiosos. Os

riscos de fazer a arte cair no perigo do nacionalismo heroico são bem evidentes em obras como o monumento ao 25 de Abril 1974, no parque Eduardo VII.

Embora no romance de Lobo Antunes não se encontre uma intencionalidade ou mesmo necessidade, da parte do escritor, de inclusão consciente no discurso pós-colonial, nomeadamente devido à inexistência de referências a autores ou projetos que analisavam a relação entre a mentalidade colonial e a mentalidade dos tempos posteriores às independências dos países africanos, a inserção do livro nesse discurso é evidente quer pelo assunto e pelo tema abordados, quer pela crítica que é feita ao país e ao “Estado Novo” assim com à nova sociedade surgida no contexto sociopolítico do pós 25 de Abril de 1974.

Um dos detalhes interessantes a assinalar durante toda a narrativa é a raiva recorrente com que autor descreve a sua participação na Guerra, utilizando uma prosa expressiva e mirabolante que dá forma a uma espécie de “loucura” que não compreende o “valor” da guerra. Referindo-se constantemente ao Estado Novo e a figuras do regime salazarista como, por exemplo, o papel paternalista das senhoras do movimento nacional feminino, Lobo Antunes exprime uma revolta constante pela sua participação forçada nessa guerra e a encruzilhada humana em que se encontra. Elucidado de que o MPLA estava a ser ajudado por médicos suecos (o autor também é médico e foi como tal que participou na Guerra colonial), menciona a existência de mensagens no mato incitando os soldados portugueses a desertar. No entanto, faz- a si próprio a seguinte pergunta — “mas desertar para onde, se só há areia?” Pergunta feita de modo a evidenciar a frustração das opções pouco viáveis, tanto de um lado da guerra como do outro.

Esta raiva e desorientação estendem-se depois a Lisboa, de início identificada com sendo a sua cidade, de onde sai com vontade de a idealizar, mas que depois, a seus olhos, se torna uma cidade imunda e nojenta por aquilo que simboliza. A sua descrição é muito interessante e simbólica: odeia Luanda, a cidade colonial, e finalmente também odeia Lisboa; já no mato sente-se perdido, angustiado e com medo.

Existem outros dispositivos interessantes neste livro, que o inserem nitidamente numa abordagem pós-colonial. Um deles é a viagem constante do narrador entre Angola e Portugal, mais concretamente entre as “terras do fim do mundo”, Luanda e Lisboa, locais que no texto se confundem uns com os outros em descrições alternadas que passam de umas para outras sem diferenciação de parágrafo ou mesmo da frase. O outro é a forma como o autor descreve criticamente o projeto colonial através de frases que

denunciam uma espécie de vergonha por aquilo que se inventava para desculpar a guerra imoral em curso. No fundo, para o autor, tudo o que se refere ao projeto colonial teria sido uma grande perda de tempo e um esforço inútil.

[...] A ideia de uma África portuguesa, de que os livros de história do liceu, as arengas dos políticos e o capelão de Mafra me falavam em imagens majestosas, não passava afinal de uma espécie de cenário de provincial a apodrecer na desmedida vastidão do espaço... As terras do Fim do Mundo eram a extrema solidão e a extrema miséria, governadas por chefes de posto alcoólicos a tiritarem de paludismo nas suas casas vazias, reinando sobre um povo conformado, sentado à porta das cubatas numa indiferença vegetal. (Lobo Antunes, 1979, p. 121)

Neste parágrafo, Lobo Antunes está evidentemente enojado com os colonizadores e com os colonizados. Retrospectivamente é possível conjecturar que os angolanos velhos das aldeias sabiam que tinham de fingir que eram dóceis e conformados... Lobo Antunes também saberia isso? Nem sempre isso é evidente. Curioso é que as descrições dos quadros coloniais portugueses feitas aqui, no caso os chefes de posto, são praticamente iguais às feitas por Jorge Dias nos anos 1950-60, como veremos adiante e José Augusto França no seu primeiro romance, donde se conclui que nos 30 anos que separam a publicação destes dois textos pouco ou nada teria mudado na governação portuguesa dos territórios africanos.

Na perspetiva pós-colonial, o livro de António Lobo Antunes é aqui considerado uma obra isolada no espectro cultural português. Todavia, embora dez anos mais tarde, é ainda a sua geração, nomeadamente com Lídia Jorge (*A Costa dos Murmúrios*, 1988) e Manuel Alegre (*Jornada de África*, 1989), que vai reescrever o passado para poder entrar no presente, agora através de uma tentativa de revisão da identidade pessoal e da identidade nacional – este sim, um fator típico do pensamento pós-colonial.

Parece evidente que esta geração, por ter vivido naquele momento específico, tem necessidade de analisar e interrogar a antiepopéia que foi a guerra colonial, demonstrando mesmo os primeiros apontamentos conscientes de respeito e interesse pelo Outro, onde o “amor” pelo Outro pode passar a representar redenção/regeneração. Calafate Ribeiro confirma esta constatação ao escrever sobre estes dois textos:

(...) Personagens que se interrogam ao longo do percurso africano, que foi o da Guerra ativa, até chegarem ao desencanto consigo e ao encanto com o outro [...] marcando assim para nós finalmente o início do discurso Pós-colonial lúcido e consciente.
(Calafate Ribeiro, 1999, p. 214)

Apesar destas marcantes obras literárias do final da década de 1980, os anos que se seguiram conheceram, mais uma vez, poucos ou nenhuns investimentos literários e artísticos de qualidade nesta área de pensamento e discurso – no campo das artes visuais, em especial, pode-se dizer sem margem para dúvidas que o discurso pós-colonial tardou a chegar a Portugal. Para alguns críticos e teóricos atuais, o constante desaparecimento deste discurso em Portugal pode dever-se à falta de tradução e acompanhamento dos textos marcantes entretanto produzidos no estrangeiro. Foi essa a razão que motivou Manuela Ribeiro Sanches a organizar a publicação de uma coletânea de textos relevantes, talvez o mais marcante investimento teórico na área feito até à data. Em “Viagens da Teoria antes do Pós-colonial”, artigo que faz parte da sua segunda coletânea de textos reunidos no livro *Malhas que os Impérios Tecem*, de 2011, Sanches declara: “O termo parece ter finalmente entrado no vocabulário nacional, [...] uma revisitação mais ou menos pacificada de um passado que se deseja definitivamente morto ou enterrado” (2011, p. 10).

Esta coletânea de textos, cuja origem veio da necessidade de colmatar a lacuna em relação ao discurso pós-colonial existente no meio português, faz mesmo de introdução ao discurso na academia, analisando o anticolonial e falando sobre a memória complexa – ora odiando, ora tendo saudades do tempo de “África minha” – que o país tem com o seu passado colonial. Realçando a impossibilidade de pensar o pós-colonial sem refletir no colonial e alertando para o perigo da análise meramente cronológica, esta publicação torna-se axiomática para este nosso estudo por destacar, nomeadamente, os textos anticoloniais que precedem o aparecimento deste discurso em Portugal:

No nosso contexto foi a realidade da guerra colonial, a descoberta da negritude associada a uma consciência pan-africana que levaram ao questionamento do colonialismo. Estes fatores e os textos que produziram podem ser considerados o início dos pensamentos Pós-coloniais entre nós. A condição Pós-colonial vive de um novo

modo de se entender o passado e o presente, olhando-os de um modo alternativo numa revisitação incômoda. (Ribeiro Sanches, 2011, p. 8)

É, pois, este novo olhar que se pretende seguir e sumariamente inventariar para podermos contextualizar a nossa obra artística. Se o livro de Manuela Ribeiro Sanches serve aqui de inspiração, a verdade é que para dar conta das especificidades pós-coloniais portuguesas também é fundamental recorrer a outras contribuições de autores e pensadores dos hemisférios norte e sul.

Neste sentido, o nome de autores como Pepetela ou Mia Couto tornam-se incontornáveis por utilizarem o idioma do colonizador sem obliterar as línguas originais dos respetivos países e etnias. No entanto é preciso lembrar que apesar de na literatura, ao contrário das artes, esta abordagem ter surgido muito mais cedo, estes autores não gozaram do reconhecimento que têm hoje até bastante mais tarde.

A estes autores juntam-se outros intelectuais portugueses que se têm debruçado sobre as diferenças da experiência pós-colonial em países do norte e do sul, em particular nos países colonizados por Portugal. Neste esforço para definir e entender o que poderia ser uma versão lusófona deste discurso, ao sociólogo Boaventura Sousa Santos – já aqui referido – juntam-se os antropólogos Miguel Vale de Almeida e José António Fernandes Dias, que também cursa Antropologia mas mais tarde encaminha os seus investimentos críticos e académicos para a área das artes visuais, tornando-se assim uma figura importante para esta tese. Mas antes de nos aproximarmos da antropologia olhemos o ponto de vista deste autor que se relaciona especificamente com o campo das Artes Visuais. No seu marcante texto crítico sobre este assunto intitulado *Pós-colonialismo nas artes visuais, ou talvez não*, inserido na referida coletânea de textos editados por Manuela Ribeiro Sanches *Portugal Não É Um País Pequeno*, Fernandes Dias faz a primeira pequena resenha, em português, da origem, história e evolução dos estudos culturais e da criação das teorias pós-coloniais. Dos seus pensadores e autores mais relevantes. É nesta segunda leitura que fazemos deste texto que nos relembramos do papel fulcral que o artista e teórico paquistanês (1935) residente em Londres, Rasheed Araeen, teve na nossa evolução conceptual, cultural e política. Araeen é autor de um dos mais controversos textos do início do discurso pós-colonial *Making Myself Visible* (1984) onde reflete sobre a sua experiência de viver no ocidente, numa sociedade europeia, onde não pertence e onde se encontra sujeito as pretensões de superioridade branca. (Fernandes Dias em *Portugal Não É Um País Pequeno*, 2006, p.

321). É ainda Araeen que, três anos depois em 1987, funda uma revista que manteve a qualidade e pertinência inalterada até muito recentemente (atualmente online), dando voz e espaço visual aos produtores e pensadores culturais do domínio em questão. Esta revista, apesar de ainda existir com impacto mais reduzido, intitulada *Thrid Text. Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture*. De acordo com o próprio Araeen (no seu primeiro editorial intitulado *Why third Text?*) o programa da revista prendia-se com a ideia de que o mundo ocidental se recusava a resolver o seu passado colonial e que esta recusa criava uma paralisia intelectual que obviamente se estende ao mundo cultural. Notemos portanto, e como acima descrevia-mos, esta condição de recusa identificada noutros países europeus, permanece em Portugal até bastante mais tarde.

Ancorado nos conhecimentos profundos que tem deste domínio e que o mantiveram durante muitos anos articulado com os mais proeminentes pensadores internacionais do discurso, e percebendo as lacunas discursivas locais, Fernandes Dias enverga por um trabalho que não só foi inédito mas que teve uma enorme relevância na afirmação deste discurso no contexto português. Referimo-nos ao início do projeto *Artafrika* no ano de 2001. Este projeto de identificação e inventariação da produção artística contemporânea nos países de expressão portuguesa e respectivas diásporas, construído no quadro do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, resultou na existência de um sítio bilingue lançado no ano de 2005 que inclui fichas de mais de 400 artistas, uma exposição virtual, um ensaio e uma agenda de eventos atualizados trimestralmente (<http://www.artafrica.info/>).

O argumento apresentado por Fernandes Dias para explicar a decisão de iniciar o projeto *Artafrika* passa por uma descrição do contexto português que é também muito útil para esta nossa tentativa de descrever o discurso na sua versão local:

[E]nquanto artistas africanos anglófonos vêm sendo apresentados desde os anos 1990 em contextos de arte contemporânea, os lusófonos estiveram quase totalmente ausentes. Desconhecimento, desinteresse, resistência, que se estende a tudo o que está para além das fronteiras do 'mainstream' euro-americano por parte do meio artístico nacional (...) (Fernandes Dias, 2006, p. 329)

E indicia a sua relação com outras áreas de estudo que são muito relevantes nesta tese: a história da antropologia e consequentemente da etnografia, assim como a sua ligação com o domínio as artes visuais.

Não tivemos praticamente uma antropologia colonial; os esforços para repensar a história colonial portuguesa e a nossa situação pós-colonial estão ainda nos seus estágios iniciais [...] Se nos estudos literários e nas ciências sociais e humanas há alguns passos, nos domínios das artes visuais- da crítica, da história, da curadoria, da própria prática artística- o silêncio e a invisibilidade sobre o não-ocidental ainda são dominantes. (Fernandes Dias, 2006, pp. 229-330)

Finalmente achamos relevante mencionar que a componente final do seu ensaio é dedicada a obras de quatro artistas como exemplos de práticas de exceção neste campo árido português da pós-colonialidade. O nosso trabalho *Double Sided* (1996-1997) (Figs. 13 e 14, Anexo A) é aqui tratado e evidenciado como sendo exemplo tentativa de clarificar e dissecar questões sobre as idiossincrasias da nossa história pessoal que passa por dois continentes. O autor acha ainda importante mencionar que esta é obra em que citamos diretamente o trabalho teórico de Homi K. Bhabha.

Uma vez que a Antropologia nasce em simultâneo e com o mesmo espírito do projeto colonial e imperialista, é quase natural que entre os antropólogos se sinta uma grande urgência em definir um posicionamento em relação ao discurso pós-colonial. É Miguel Vale de Almeida, por exemplo, que assina a crónica que dá conta do racismo e do segregacionismo existente na nossa sociedade tornado patente quando do incidente do “arrastão” na famosa Praia de Carcavelos (Vale de Almeida, “Comentário” em *Portugal Não É Um País Pequeno*, p. 359). Este evento teve lugar já no século XXI, em 2005, quando um grupo de veraneantes foi assaltado na dita praia e a cobertura dos *media* o noticiou como se tratando de uma invasão de jovens negros que teriam chegado à praia de comboio e “arrastado”, numa vaga de ladroagem, a praia de Carcavelos. Na verdade, o incidente não teve a dimensão nem o impacto descrito, antes denunciou os preconceitos arraigados numa sociedade com um racismo bem latente, uma sociedade que se sente vulnerável à medida que os indivíduos de outras raças abandonam os guetos para que foram remetidos, adquirem alguma autonomia, confiança, capacidade de reunião e movimento no espaço público e nas cidades.

Em *Atlântico Pardo* (2002), Vale de Almeida procura definir os possíveis incómodos do antropólogo em relação ao advento do discurso pós-colonial. Numa abordagem muito significativa não só para o entendimento deste discurso, como para o

desenvolvimento da obra plástica associada a esta tese de doutoramento, é de forma surpreendentemente franca, lógica e fácil de entender que o autor confessa:

Hoje pode admitir-se pacificamente que a antropologia carrega o fardo de pressupostos colonialistas originais (Asad, 1973), que criou imagens do outro enquanto subalterno e que concedeu a primazia ontológica e epistemológica ao Ocidente. (Said, 1983) (Vale de Almeida, 2002, p. 28)

No mesmo texto, o antropólogo consegue ainda demonstrar a evolução construtiva da sua disciplina em face das críticas e dos desafios introduzidos pelo pós-colonialismo. Mais, ao fazê-lo acaba por descrever uma versão lusófona do próprio discurso, ficando assim mais próximo do objeto desta investigação:

[...] Na antropologia, se entrou num período que oferece inúmeras possibilidades – em vez da atitude pessimista que diz que o sujeito da antropologia desapareceu. Subscribo esta posição. O pós-modernismo declarara a morte do projecto da modernidade. Todavia, assistimos à negação dessa ideia: não se trata de uma questão de modernidade versus pós-modernidade, mas sim da emergência de várias modernidades alternativas (v. Ong, 1996). Trata-se de uma situação que permite – talvez pela primeira vez – a prática de uma antropologia multipolar, em nome de humanismos e modernidades não necessariamente ocidentais. (Vale de Almeida, 2002, p. 28)

É muito útil analisar o trabalho feito por este autor ao tentar definir o que se entende por discurso pós-colonial, já que em Portugal não existem exemplos tão profícuos noutras áreas de estudo. Nem todos os agentes ativos no campo, como foi o nosso caso e da nossa prática artística, sentiram a necessidade de refletir e expor o seu entendimento sobre este discurso. Esta é uma lucidez muito característica destes antropólogos e, mais tarde, também de alguns historiadores. Veja-se então o que ele escreve:

O conceito de pós-colonial será útil se, e apenas se, nos ajudar a descrever e caracterizar a mudança nas relações globais que marca a transição desigual da era dos impérios para o período pós-independências. Por um lado, é universal, na medida em que sociedades colonizadas e colonizadoras foram ambas afectadas pelo processo.

Por outro lado, o termo «pós-colonial» não pode servir de descritor disto ou daquilo, de um «antes» ou um «depois». Deverá sim reler a colonização como parte de um processo que é essencialmente transnacional e translocal, produzindo assim uma escrita descentrada, diaspórica e global sobre as anteriores grandes narrativas imperiais centradas em nações. (Vale de Almeida, 2002, pp. 28-29)

O que aqui se está essencialmente a dizer é que esta suposta mudança no mundo lusófono tardou em chegar a outras áreas para além da literatura e, nomeadamente, à Antropologia. O trabalho de Vale de Almeida tem especial interesse na medida em que a componente prática deste projeto de doutoramento foca precisamente a obra fílmica da equipa de etnógrafos que liderou a renovação, a “modernização” da disciplina em Portugal, mas cujo trabalho estava intimamente ligado à política colonialista do Estado Novo. Se a Vale de Almeida se associar o texto etnográfico de Harry G. West, que se tornou nosso referente na génese da obra plástica que constitui a referida componente prática, é então possível perceber o percurso evolutivo da Etnografia/Antropologia portuguesa desde esses tempos ainda coloniais até à sua versão pós-colonial.

Para além disto, as referências de Vale de Almeida também são relevantes para a abordagem da incidência deste discurso no campo das artes visuais, que aqui se tenta configurar. Desde logo, porque neles se pode ler a confirmação da operacionalidade do discurso pós-colonial no nosso próprio percurso artístico, quando, por exemplo, identifica como importante campo de análise crítica alguns dos momentos históricos coloniais que têm sido objeto de referência na nossa obra escultórica:

Isto é particularmente importante no contexto português, onde é necessária uma análise de assuntos como a comemoração dos 500 anos do Brasil, a invenção da lusofonia, a Expo 98 ou a emergência de um campo social marcado pelo par multiculturalismo/racismo, entre outros. (Vale de Almeida, 2002, p. 29)

A nossa obra *Kanimambo* (1998) (Figs. 33, 34, 35 e 36, Anexo B), a primeira de uma série de obras públicas feita precisamente por ocasião da Expo 98, onde hoje é o Parque das Nações, é uma celebração aos milhares de trabalhadores africanos que ajudaram na construção da área dessa Exposição Internacional. Aludindo esse momento histórico através de uma inversão irónica de papéis e de continentes, alguns elementos característicos da construção civil são transformados em objetos lúdicos e de lazer que

pretendem, como o seu título indica, agradecer a esses operários.

No início do século XXI, na área da História, regista-se um primeiro momento de mudança de metodologia e paradigma, em particular no que diz respeito ao posicionamento dos “descobrimientos” na psique portuguesa, quando surge a *História da Expansão Portuguesa* em cinco volumes, editada por Francisco Betencourt e Kirti Chauduri. No entanto, assinalado este marco histórico, é mais importante considerar agora o trabalho feito pelos historiadores portugueses da contemporaneidade para a revisão intencional da história no que concerne ao colonialismo português. A tentativa de “rever” os discursos mais vigentes e reanalisar o conteúdo dos dados históricos a partir dos arquivos coloniais ainda existentes e, em muitos casos, pouco analisados – a não ser pela paleta política anterior – está bem patente no livro organizado por Miguel Bandeira Jerónimo *Império Colonial em questão (séculos XIX-XX): poderes, saberes, e instituições*, que logo na introdução explica a intencionalidade do projeto investigativo como:

[...] possibilitando uma avaliação crítica mais elaborada do império colonial, menos pródiga na reprodução de histórias oficiais, menos dominada por ou atreita a apropriações ideológicas várias, afinal mais resistente às inúmeras políticas da memória que procuram governar, e condicionar, o estudo do império [...] Se a instrumentalização política e a hagiografia predominaram na historiografia do império durante décadas, elas assumem hoje outras formas que é mister identificar e questionar de modo crítico e vigilante. (Jerónimo, 2012, p. VIII)

É o próprio autor que anuncia e sublinha o problema da falta de criticismo que, acrescente-se, tanto afeta a área das artes plásticas e da cultura. Esta falta de reflexão crítica é responsável pelo atraso da integração do discurso pós-colonial em Portugal e vem ao encontro das dificuldades deste estudo na tentativa de traçar o seu percurso. Jerónimo explica-o claramente:

[...] as reflexões sobre o império colonial e o seu legado, tanto na sociedade portuguesa como naquelas correspondentes aos estados nascidos da desintegração desse mesmo império, são escassas e dominadas por exercícios moralísticos que, na melhor das hipóteses, têm tanto de útil como de pernicioso. A obsessão com o testemunho ou com a “memória”, tanto na academia como fora dela, tem riscos elevados, aproveita a poucos e prolonga o estado de relativa amnésia coletiva, tanto em

relação ao império colonial como ao seu legado político, económico e sociocultural.
(Jerónimo, 2012, p. IX)

Talvez seja agora oportuno colocar a questão: a quem pertence o discurso pós-colonial? Apesar de a ideia ter nascido nas sociedades ocidentais responsáveis pelo colonialismo (Inglaterra e Europa), ainda que na maioria dos casos por iniciativa de intelectuais originários das diferentes diásporas, a verdade é que a reavaliação do sistema colonial característico deste discurso também é feita em países que nascem com o processo de descolonização. Neste sentido, será o discurso após pós-colonial que mais interessa a esta investigação, pois é nele que se torna mais evidente a fronteira onde os teóricos africanos começam a intervir e de, certa forma, a criarem o seu próprio discurso. A obra teórica de Achille Mbembe será o seu exemplo mais significativo na medida em que está a ser desenvolvida quase em paralelo com o nosso próprio percurso artístico. Como o discurso após pós-colonial ainda não se instalou verdadeiramente em Portugal, é ao já referido livro de Miguel Bandeira Jerónimo que se vai buscar uma análise das intersecções políticas e económicas da história colonial com as dimensões culturais e artísticas, associadas aos processos de construção de identidades sociais.

A tentativa de desvendar o valor da circulação dos objetos e das ideias na história do poder colonial é particularmente relevante no trabalho de investigação, “Cultura Popular Urbana e Configurações Imperiais” (2012, pp. 391-421), incluído nesse livro e da autoria de Nuno Domingos, que contém um capítulo muito pertinente sobre “Uma cultura urbana em Lourenço Marques” (Domingos, 2012, pp. 397-399). Trata-se de uma investigação histórica sobre o fenómeno de crescimento da cultura urbana incentivado pelo estado colonial aquando do início das guerras coloniais, cujos efeitos também foram utilizados e apropriados como ferramentas de análise crítica pelas nossas obras artísticas passadas e presentes, nomeadamente pela forma como o desenvolvimento profícuo do cinema, da música, dos jornais periódicos e da internacionalização do desporto serviu para separar ainda mais as classes sociais e informar uma estrutura social que servia o propósito colonial, ocultando-se essa realidade sob o manto de uma suposta cultura multirracial. Um exemplo maior dessa falácia seria o vídeo intitulado *Moçambique do outro lado do tempo*, apresentado na nossa obra *Amnésia* (1997) (Figs. 15 e 16, Anexo A), que continuava a tentar eternizar essa visão idílica, aparentemente multirracial e multicultural de um Moçambique colonial, e que agora volta a ser utilizado e revisto na obra feita para este projeto de

doutoramento obra *A Tentency to Forget* (Figs. 144, 145, 146 e 147, Anexo G).

Este trabalho de fundo para entender culturalmente, o projeto colonial ainda está em curso e é da maior importância para permitir desconstruir esta mentalidade enraizada no contexto português. Como se subentende do texto de Nuno Domingos, só o prosseguimento deste tipo de investigação poderá autorizar e dar valor ao nosso ponto de vista crítico:

Novas fontes de arquivo e o recurso a metodologias como a história oral podem determinar com mais exactidão o grau de interferência do Estado na formação de um campo específico bem como a sua capacidade de moldar práticas, consumos e formas de ver e de agir sobre o mundo. (Domingos, 2012, p. 418)

Ou também:

Um dos efeitos mais evidentes desta combinação tardia entre meios de difusão massificados e propaganda colonial poderá ser a ocultação histórica dos processos de exclusão e discriminação que caracterizam a ação do poder colonial português sob a forma de um campo de práticas e consumos culturais. (Domingos, 2012, p. 420)

“A cultura popular urbana participou no desenvolvimento de estilos de vida, contribuindo para acentuar inúmeros fechamentos sociais” (Domingos, 2012, p. 420). Essa cultura popular urbana, disfarçada de “moderna”, ocultava simplesmente uma realidade social racista e diferenciada que persistia sem contraponto crítico no Portugal dos anos 1990. E é essa mesma cultura urbana, também prenhe de saudosismo, que é alvo na nossa obra *Amnésia*, ainda que esta preceda o texto em 15 anos. Embora Nuno Domingos faça um levantamento histórico muito importante do crescimento da cultura popular de massas até ao fim do período colonial, não se pode deixar aqui de sublinhar que obras artísticas como *Amnésia* – assim como outras do nosso percurso – já constituíam um trabalho de investigação orientado pelos mesmos princípios. Pode-se, portanto, inferir do nosso projeto artístico pessoal, que dura pelo menos há vinte anos, uma relevância investigativa que se compara à intenção de outras áreas de conhecimento, como a História.

Acredita-se, no entanto, na importância desta análise e revisão histórica tipicamente pós-colonial fazer o seu percurso através de passos lógicos e sequenciais em

direção àquilo em que o discurso se tem vindo a transformar na cena internacional – um discurso mais reflexivo e até algo cínico que aceita a sua própria fragilidade e, acima de tudo, um discurso mais acutilante que está a ser dominado por pensadores de África (e já não pelos das diásporas).

Assim, mesmo que tardiamente, quando o discurso pós-colonial parece esmorecer internacionalmente é importante que haja investigadores como Filipa Lowndes Vicente a apresentar trabalho teórico e crítico em torno, por exemplo, do espólio de fotografia oriundo do tempo colonial. Nitidamente influenciada pelo assunto favorito dos primórdios da revisão pós-colonial em Inglaterra e França, a abordagem crítica em relação à fotografia colonial desses países, Vicente escreveu o artigo “Fotografia e Colonialismo: para lá do visível” (2012, pp. 423-453), inserido no compêndio *Império Colonial em Questão (séculos XIX-XX): poderes, saberes, e instituições* (Jerónimo, 2012), onde propõe ferramentas concretas de análise e crítica sobre o olhar colonial através da sua materialização fotográfica. Ao sublinhar que muitas das fotografias existentes também foram feitas por colonizados, Vicente reivindica a complexidade dessas imagens, questiona as generalizações feitas sobre esse olhar colonial e, de certa forma, ao já pressentir o cansaço do discurso pós-colonial, acelera o tempo e insere no discurso português uma abordagem após pós-colonial.

Este ensaio de Filipa Lowndes Vicente não só é necessário no contexto português, como é ainda um bom exemplo da nova abordagem à História que está a ser feita em Portugal. A análise efetuada é uma súpula do estudo crítico feito ao longo das últimas décadas pelos autores de estudos pós-coloniais internacionais sobre a relação e o papel da fotografia como documento histórico do sistema colonial nas suas várias categorias: a fotografia como objeto que “fixa” o olhar sobre o Outro; a fotografia como objeto de circulação, refletindo sobre o papel do postal fotográfico na disseminação de um espaço colonial exótico; a fotografia como objeto exibido em exposições, que foram sempre dispositivos ideológicos do poder colonial; a fotografia e a representação da mulher colonizada, que inclusive permitiu ao poder colonial ultrapassar o voyeurismo e explorar uma evidente sexualidade no seu corpo desnudado. Este é também o assunto da obra plástica desenvolvida para esta tese a partir dos filmes de Margot Dias, já que o nosso estudo incide em particular na visão plástica desta mulher e etnógrafa.

A importância deste estudo de Filipa Vicente no contexto português também decorre do facto da análise crítica da fotografia colonial ser uma etapa fundamental na afirmação do discurso pós-colonial, uma vez que a singularidade e a especificidade das

imagens localizam os discursos que daí advêm. Mas existem outros fatores coadjuvantes desta relevância, nomeadamente o facto de a fotografia marcar a mudança da imagem visual para o modernismo e o início do processo de industrialização da imagem visual, bem como a sua disseminação massiva. Para além disto, o surgimento e a história da fotografia coincidem com o período áureo de desenvolvimento dos projetos coloniais europeus, que dela fizeram o principal dispositivo para a exibição e validação da cultura colonial. Considerada uma nova forma de conhecimento e de comunicação, principal modo de visualização do mundo, a fotografia foi usada como instrumento vital na definição de identidades nacionais, coloniais e mesmo individuais.

Embora Vicente assinala que a fotografia também foi apropriada e usada de múltiplas formas pelos colonizados, em colaboração com iniciativas coloniais ou de modos mais independentes e mesmo subversivos, essa é uma vertente pouco desenvolvida nos seus textos, que se resume a contextos específicos como a Índia, não permitindo assim antecipar uma boa visão após pós-colonial. A autora problematiza a dificuldade de definição do seu objeto de estudo e assinala a literatura pertinente e mais recente sobre a fotografia como objeto produzido num contexto colonial ou como um espaço “de histórias múltiplas que contestam e são contestadas” (Elizabeth Edwards, citada em Vicente, 2012, p. 453). No entanto, apesar de este artigo demonstrar a profundidade e frontalidade características de um discurso pós-colonial aplicado à fotografia e ao colonialismo português, ainda se aguarda pelo aprofundamento deste espírito crítico. Tal seria o caso se a abordagem adotada tivesse sido alargada à fotografia artística que contrariava o regime colonialista, no caso dos artistas que trabalharam antes de 25 de Abril de 1974, ou a artistas da cena contemporânea. Até porque muitos artistas/fotógrafos contemporâneos fazem referência no seu trabalho à fotografia colonial ou produzida durante a ditadura e com ela complacente

O que desta investigação sobre o valor histórico do discurso pós-colonial no contexto português se pode verificar desde já, é o facto de o pós-colonial e o após pós-colonial estarem a ser fundamentados e discutidos quase em simultâneo. Na verdade, se noutros contextos geográficos o após pós-colonial advém do cansaço e da falta de esperança que se instalou no discurso pós-colonial, em Portugal este discurso está a ser construído já com a perceção das suas lacunas e da sua ineficácia. Todavia, o interessante é que ele é necessário, ou seja, a sua validade advém da sua necessidade, mesmo que para ser ultrapassado de imediato.

É importante salientar, que nos primórdios do século XXI, mais precisamente em 2001, se registou uma notável tentativa de definir uma especificidade para o discurso pós-colonial realizado em Portugal. Partindo do pressuposto que cada situação se define com características diferentes e distintas, a definição exposta no vasto ensaio de Boaventura de Sousa Santos intitulado “Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-colonialismo e Interidentidade” (2003) parece muito correta e louvável. Este trabalho define-se pela sua orientação sociológica, já que o seu autor pretende dar resposta a questões que advêm das especificidades sociológicas, geográficas e históricas do contexto português, as quais se devem refletir nesse discurso.

Tal como outros pensadores, quando Boaventura de Sousa Santos tenta definir o conceito de pós-colonialismo sente necessidade de iniciar os seus trabalhos pela tarefa de definir o colonialismo português, o que desde logo pressupõe um desenlace potencialmente diferente. Ao analisar a diferença entre o colonialismo português e o colonialismo hegemónico, Sousa Santos afirma:

Assim, enquanto o Império britânico assentou num equilíbrio dinâmico entre o colonialismo e o capitalismo, o português assentou num desequilíbrio, igualmente dinâmico, entre o excesso de colonialismo e um deficit de capitalismo. (Sousa Santos, 2003, p. 3)

Do seu ponto de vista, a especificidade do colonialismo português assentou em razões de ordem política que advinham da sua condição semiperiférica, que desde muito cedo teria submetido Portugal e os portugueses a uma espécie de servilismo em tudo semelhante à subserviência colonial. Com a tese de que o “colonizador” português já era colonizado pelos ingleses e pela Europa do norte em geral, Sousa Santos também acaba por justificar o tom particular, ambivalente e híbrido, do pós-colonialismo português. É, portanto, o posicionamento do “espaço” português que não permite pensar o pós-colonialismo ou, como o autor prefere, apenas permite um pós-colonialismo “situado”.

Se o destaque final dado a este estudo se pode justificar por ser o único, que se conheça, a tentar explicar as dificuldades de disseminação do discurso pós-colonial em Portugal, isso não impede que também se questionem aqui as razões pelas quais o seu impacto é tão diminuto no campo discursivo atual. Será que o tempo está a revelar algumas das fragilidades dos argumentos utilizados por Sousa Santos? De facto, é difícil compreender que a subjugação colonial sofrida pelos portugueses ao longo dos tempos,

criadora da figura esdrúxula de um “colonizador colonizado”, possa explicar a existência de uma mente incapaz de análise crítica sobre os seus atos e a sua História.

A proposta de Boaventura Sousa Santos e a sua explicação cognitiva de algumas singularidades locais sem dúvida que permite um entendimento mais complexo da situação pós-colonial em Portugal, sendo que o cerne do problema continua a ser a ausência de espírito crítico, de consciência e de autoavaliação da sociedade portuguesa. O hábito recorrente de “varrer os problemas para debaixo do tapete” persiste, na esperança de que eles deixem de ter efeitos nocivos na sociedade. Esta como que incapacidade de gerir a sua história e as suas responsabilidades de forma adulta e madura impossibilita o avanço das mentalidades. E a verdade é que o pós-colonialismo é incómodo, quer porque põe em causa a visão vigente do projeto colonial, quer porque implica uma análise crítica e séria do processo de descolonização.

CAPÍTULO 2

O CORPO DE TRABALHO DE ESCULTURA DA AUTORIA DE ÂNGELA FERREIRA (1990-2010): CONCEITOS, REFERÊNCIAS E ENQUADRAMENTO NO DISCURSO PÓS-COLONIAL.

2.1 Definição do corpo de trabalho que constitui a prática investigativa abordada neste estudo. Identificação das obras mais significativas no contexto dos conceitos específicos dos discursos pós-coloniais e posteriores ao pós-colonialismo

Sites and Services, 1992

Marquises, 1993

Emigração, 1994

Portugal dos Pequenitos, 1995

Double Sided, Part I and Part II, 1996-1997

Amnésia, 1997

Untitled 1998, 1998

Casa Maputo: um retrato íntimo, 1999

Zip Zap Circus School, 2000-2002

Casa Morcego/Die Vlermuishuis, 2006

Maison Tropicale, 2007

For Mozambique, 2008

Crown Hall/Dragon House, 2009

BNU, 2009

As descrições detalhadas das obras com os seus processos de criação estão remetidas para o Anexo A.

2.2 Investigação nas Artes

Os fundamentos da credibilidade da investigação nos campos artístico e científico parecem movimentar-se cada vez mais em direções divergentes e incompatíveis. No entanto, no âmbito de uma investigação académica como esta, essa divergência parece não ser consistente com a definição alargada da ideia de investigação

e pesquisa. Na realidade, o trabalho de investigação que precede a produção da obra artística (que no nosso caso dura consistentemente há mais de vinte anos) e o processo artístico em atelier é suficientemente próximo do processo de investigação laboratorial na área das ciências ou na área da teoria para que se possa ignorar as possíveis semelhanças e paralelismos. O método de trabalho utilizado na investigação na biblioteca colonial e pós-colonial e a pesquisa em geral, conhecido coloquialmente como método de tentativa e erro, pode produzir resultados inovadores fiáveis tanto na área das ciências experimentais como na área conceptual das ideias que permitem a materialização de propostas visuais.

A prática artística aqui desenvolvida tem contornos investigatórios, sendo por isso pertinente definir agora o que se entende, em termos académicos, por esse processo de investigação e como este pode ser aplicado no campo das artes. Na Enciclopédia consultada, a definição do conceito de *Investigação* é descrita como uma:

Acção de investigar; averiguação continuada e insistente de qualquer coisa; inquirição; indagação; pesquisa: investigações, literárias ou científicas. Tratando-se de actividades escolares, a experiência ou a investigação de laboratório deve obedecer a uma questão de trabalho ou de jogo que se pretende resolver. (Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, 1940, p. 994, vol. XIII)

Para a definição de *Ciência*, a mesma Enciclopédia escreve:

Uma Ciência é um conjunto de conhecimentos, relacionados e sistematizados, e são essa explicação, essa relação e essa sistematização que caracterizam o conhecimento científico e o diferenciam do conhecimento vulgar, ou empírico, que se limita a verificar os factos sem lhes buscar uma explicação racional, nem as suas relações inteligíveis com outros factos sistematizando-os. O que distingue uma ciência de outra ciência não é a natureza dos objectos que estuda, mas o ponto de vista sob o qual os estuda. (Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, 1940, p. 754, vol. VI)

Resta definir em que consiste este estudo aprofundado no campo das artes e, em particular, na arte contemporânea, que é um domínio ou área de conhecimento muito vasto, por vezes ambíguo e transversal, mas claramente identificável, cuja metodologia é inerente a um objeto que é sempre a produção de uma obra plástica e artística.

A proposta de projeto investigativo nas práticas artísticas está bem documentada desde a segunda metade do século XX. No entanto, ele tem origens já no início do século com práticas conceituais marcantes como a de Marcel Duchamp (1887-1968) que se propôs desafiar a própria definição de arte, desmontá-la e transportá-la para o campo do pensamento e das ideias. Ninguém hoje duvida do valor fraturante da obra *Fountain* (1917), um urinol – objeto industrial comum reinventado pela sua apresentação invertida no espaço da galeria como comentário cínico e crítico das indulgências e ostentações formais e decorativas que reinavam nos salões e arte de então. Esta obra operou uma mudança de paradigma da arte que, a partir daí, se concretizou como sendo conceptual e independente das hierarquias dos suportes.

A ideia de projeto artístico em práticas investigativas como a nossa está evidentemente em dívida para com as mudanças operadas no início do século XX, mas relaciona-se mais com a tradição da Arte Conceptual, que descrevemos um pouco mais adiante, mas que abordamos desde já porque é aqui que se situa a ideia de “projeto” como componente inerente do discurso artístico pessoal. É com artistas como Sol Le Witt (1928-2007) e Dan Graham (n. 1942) que a teoria do projeto se estabelece no discurso. A ideia é mais importante do que a obra material e, em alguns casos, ela não precisa mesmo de existir. No caso de Graham, as influências são maiores, pois este desenvolveu ao longo dos anos uma estreita relação entre as suas obras e os seus estudos sobre arquitetura e música, projetando séries de pavilhões espaciais (alguns foram construídos e outros não), textos, fotomontagens e filmes, onde nos vai revelando os seus pensamentos sobre fenómenos culturais que o rodeiam. Os artefactos construídos ou impressos constituem-se como provas materiais de projetos ou, neste caso, de ideias expressas em “textos” que podem ser lidos por nós. Um dos seus trabalhos mais frequentemente consultado por nós, *Homes for America*, 1966, constituiu-se como um artigo numa publicação – *Arts Magazine* 41, no. 3 (Dec.-Jan. 1966-67) – que contém imagens e um texto do artista que aborda conceitos como “site” e que termina com a seguinte crítica interventiva sobre a arquitetura urbana dos subúrbios americanos:

Developments stand in an altered relationship to their environment. Designed to fill ‘dead’ land areas, the houses needn’t adapt to or attempt to withstand nature. There is no organic unity connecting the land site and the home. Both are without roots-separate parts in a large, predetermined, synthetic order. (Graham, 1966, p. 21)

Como se deve então entender a ideia de projeto plástico de natureza investigativa? Trata-se de um projeto que se inicia pela definição de uma área de estudo, tanto do ponto vista conceptual como histórico e teórico, esclarecendo a época, o movimento artístico, a linguagem artística ou os autores específicos que se pretendem estudar. Neste caso está em causa o contexto teórico da arte contemporânea e pós-colonial, que historicamente também remete para as correntes conceptual, minimalista e modernista.

Como também queremos sublinhar a importância do componente investigativo da nossa prática nas correntes artísticas dominantes no ocidente lembramos que ao início tínhamos plena consciência de que a nossa prática se iria referenciar em discursos artísticos euro-americanos como o Minimalismo, a Land Art, a Arte Conceptual e Pós-conceptual. Os exemplos concretos deste nosso estudo e subseqüentes referências e citações vão aparecendo ao longo das obras que discutiremos adiante neste documento mas é importante definir as linhas gerais deste terreno de estudo. O Minimalismo que nos interessava estudar propunha que a tendência na arte moderna (anos 1960) seria de progressivamente expurgar o objeto de arte do problema da composição relacional, na procura de uma forma menos ilusionística e mais unitária, ou seja retirar tudo o que não fosse essencial à prática artística. Falamos de artistas como Donald Judd (1928-1994), Robert Morris (n. 1931), Richard Serra (n. 1939) entre outros que apontaremos com mais detalhe adiante. Do nosso ponto do Hemisfério Sul, contemplávamos com ambivalência estes objetos de grande arrojo e qualidade formal que no entanto eram desinvestidos de conteúdo e de contexto político e geográfico. Esta nossa relação dinâmica de interesse intelectual e desprezo social acabou ser muito fértil na nossa prática artística. Ouçamos, no entanto, a voz de Judd no seu artigo “Specific Objects”, publicado em 1965, sobre o objeto de arte minimal:

In the three-dimensional work the whole thing is made according to complex purposes, and these are not scattered but asserted by one form. It isn't necessary for a work to have a lot of things to look at, to compare, to analyze one by one, to contemplate. The thing as a whole, its quality as a whole, is what is interesting. The main things are alone and are more intense, clear and powerful. (Judd, 1965, p. 813)

O Minimalismo levou a um certo materialismo vazio, que por sua vez teve um efeito que nos interessou muito. Foi a procura por parte de artistas como Michael Heizer (n. 1944) (Fig. 38, Anexo B), que criaram projetos na paisagem (daí o termo Land Art), e Robert Smithson (1938-1973) e a preocupação com o contexto e a necessidade de localizar a obra fora da galeria. Este último ato também dá origem a uma das mudanças paradigmáticas na arte do fim do século XX que foi a introdução do conceito de escultura *site-specific*. Smithson, cuja obra fascinante é criticamente eclética, imaginativa e irônica procura terrenos que se consideram terras de ninguém entre o estético modernista e as margens do mundo industrial para desenvolver as suas propostas ideológicas e conceptuais. É o próprio artista que nos introduz à sua relação com a “terra” e dois critérios importantes na sua obra, através e excertos do texto *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*:

The earth's surface and the figments of the mind have a way of desintegrating into discreet regions of art. Various agents, both fictional and real, somehow trade places with each other – one cannot avoid muddy thinking when it comes to earth projects, or what I call 'abstract geology'. One's mind and the earth are in a constant state of erosion (...) (Smithson, 1968, p. 864)

e

(...) Any critic who devalues 'time' of the artist is the enemy of art and the artist. The stronger and clearer the artist's view of 'time' the more he will resent any slander on this domain. (Smithson, 1968, p. 868)

Por outro lado, a problematização e questionamento do preceito convencional de que arte tem que ser visual, que resultou em práticas artísticas Conceptuais onde o papel da linguagem e da ideia se assumem como questão de foco e que levam a um processo de desmaterialização do objeto artístico também tiveram grande influência no nosso processo formativo. Usando uma abordagem histórica mais individual e ao serviço da nossa investigação, incluímos neste grupo obras de artistas cujos interesses se mostraram mais politizados como Adrian Piper (n. 1948) ou Hans Haacke (n. 1936). Os discursos destes artistas foram tomados como modelos de pensamento do problema de como integrar uma prática arte contemporânea com o discurso político. Vejamos um exemplo pela voz de Hans Haacke que nos iniciou no questionamento do papel do museu nas nossas sociedades no seu *Statement* publicado em 1974: “Irrespective of the

‘avant-garde’ or ‘conservative’, ‘rightist’ or ‘leftist’ stance a museum might take, it is, among other things, a carrier of socio-political connotations. By the very structure of its existence, it is a political institution” (Haacke, 1974, p. 905).

No campo prático, como é evidente, ambiciona-se alcançar o momento mais avançado possível de quebra das barreiras definidas pelo estado da arte. Desta forma, é possível cimentar algumas das possíveis linhas de pensamento e dos conceitos estéticos, históricos, políticos ou transdisciplinares a serem desenvolvidos, mas também é possível que o projeto se abra a algumas derivações interessantes e surpreendentes, que não podem ser previstas de início, pois embora o artista tenha consciência das ferramentas plásticas – os suportes e técnicas – simultaneamente apropriadas e da sua preferência, o corpo do projeto pode progredir através de explorações plásticas cujo resultado é imprevisível.

O projeto será, portanto, constituído por uma componente de análise de textos e produção de documentos escritos, mas é na sua componente escultórica que a investigação dá fruto a experimentações inéditas, inovadoras e especificamente pertinentes, isto é, relacionadas com a área de estudo definida pela proposta de trabalho. Se a relação estabelecida entre a área teórica a estudar e a área onde se permite inventar for coerente e construtiva, então os resultados são seguros e, portanto, devem ser considerados e validados como projeto de investigação.

Quando a nossa prática artística profissional foi iniciada em Portugal, nos inícios dos anos 1990, rapidamente se tornou evidente que a identidade híbrida – Moçambique, África do Sul e Portugal – e a experiência de vida adquirida nos dois continentes permitiriam um posicionamento numa área de investigação com alguma singularidade. A unicidade desta área foi facilmente identificada porque a educação anglo-saxónica recebida na África do Sul permitiu perceber a omissão do discurso pós-colonial no contexto cultural português. Quando se decidiu que o projeto artístico iria tratar da relação histórica e política entre África e a Europa começou-se a trabalhar num vácuo, contribuindo conscientemente para a construção do contexto crítico pós-colonial que constituiu desde o início uma componente deste projeto artístico.

A estas considerações mais pessoais deve-se ainda adicionar o facto de, desde cedo, se ter identificado uma certa empatia artística com referentes metodológicos provenientes do Modernismo, particularmente do Minimalismo e do Conceptualismo (que se desenvolvem em obras como *Sites and Services* (1992) (Figs. 1, 2 e 3, Anexo A) e *Emigração* (1994) (Figs. 8, 9 e 10, Anexo A). Compreendia-se que isto significava

embarcar numa prática artística investigativa e conceptual fundamentada que poderia vir a ter um papel importante na definição de um novo discurso pós-colonial em Portugal. Por outro lado, também existia a ambição de situar esta prática artística pós-colonial no âmbito da vanguarda do discurso conceptual e da contemporaneidade internacional. Finalmente, suspeitava-se que a referência conceptual e minimal situaria claramente a nossa prática no contexto da arte ocidental e que esta faceta poderia enfraquecer o próprio discurso, já que a crítica do discurso faria parte integral dele mesmo. Este é outro dos grandes desafios deste projeto artístico, cuja validade se discutirá nesta tese, pois pretende-se sempre produzir um trabalho que seja híbrido e com capacidades de inserção em vários discursos – a hibridez e a autorreflexão são alicerces fundamentais da construção do discurso pós-colonial, como se refere noutra capítulo desta tese.

Como já referido anteriormente, o nosso projeto investigativo decorre consistentemente desde o início dos anos 1990. As obras de arte, os seus conteúdos, os seus avanços e as suas conclusões, como as da ciência, são cumulativos. Dir-se-ia mesmo que sem a existência da nossa obra, que lançou os alicerces de discurso pós-colonial artístico em Portugal, os artistas mais novos teriam dificuldades em fazê-lo. Ou seja, tal como no campo da história e da crítica foi necessário, mesmo com imenso atraso, dar os passos sequenciais no desenvolvimento e na articulação deste tipo de pensamento, também na arte contemporânea o nosso discurso e nossa obra afirmaram uma das primeiras etapas desse discurso, abrindo assim caminho ao surgimento de novos intervenientes.

Muito sumariamente foram estas as ambições investigatórias do nosso projeto artístico, que agora estão em análise como proposta teórica e prática de doutoramento.

2.3 A validação do discurso pós-colonial na construção de um discurso coerente

Como se pode deduzir do seu título, esta tese de doutoramento tem como uma das suas intenções situar a nossa prática artística na atualidade discursiva da área teórica designada por *after post-colonialism*, expressão que ainda não tem equivalente estabelecido em português mas que se pode traduzir literalmente por “após pós-colonialismo”. Primeiro, contudo, serão apresentadas com o maior detalhe possível a solidez e a integração da nossa prática artística no âmbito do discurso pós-colonial,

confirmada por teóricos e críticos oriundos dos meios de comunicação social e do mundo académico. Só num segundo momento se testará a sua validade no âmbito do campo teórico do após pós-colonialismo. Assim, o que aqui se pretende não é questionar a condição pós-colonial desta prática artística, desde já assumida, mas sim inseri-la na discussão mais recente daquilo que se poderá definir por após pós-colonialismo.

Apesar da menor dimensão da componente teórica de uma tese teórico-prática, onde o valor e a problematização da obra prática também serve para validar a proposta apresentada, não vai ser possível mencionar exaustivamente todas as obras produzidas ao longo da carreira artística em causa. Neste sentido, optou-se por fazer uma seleção quer das obras mais representativas e em concordância com a teoria pós-colonial, quer das obras mais recentes e que mostram novas abordagens do discurso mais contemporâneo, do após pós-colonial. Para que este exercício seja claro, ao longo desta secção e junto às discussões de cada obra (ver Anexo A) enunciam-se os princípios e conceitos axiomáticos que são comuns às obras artísticas em causa e aos referidos discursos teóricos. Esses conceitos já foram introduzidos na Parte I deste projeto de Doutoramento mas, em termos gerais, nesta parte da discussão é mais evidente o recurso predominante às noções desenvolvidas por dois eminentes teóricos: Homi K. Bhabha e Paul Gilroy. Conceitos como “hibridez”, *unhomely*, *double consciousness* ou “espaços intersticiais”, assim como a noção de ambivalência ou a crítica ao modernismo são bem visíveis nas obras aqui apresentadas, pois tomaram a forma de premissa durante a investigação para os respetivos projetos.

Desde o seu início que a nossa prática artística teve como objetivo central a procura e a necessidade de tornar viável uma linguagem escultórica “expandida” que associasse uma pertinência conceptual e contemporânea a uma pertinência político-social, algo que não era de todo evidente no início dos anos 1990, quando se iniciaram os primeiros projetos e se fizeram as primeiras exposições. A maioria das práticas artísticas politizadas eram então, do nosso ponto de vista, demasiado panfletárias ou mesmo demagógicas, inspiradas que estavam por uma recente inclusão na cena artística europeia – que se celebrava no momento – e, como tal, apresentavam linguagens artísticas frágeis, fundamentadas em práticas conceptuais desumanizadas e socialmente desatualizadas. Era comum, portanto, haver uma disrupção ou um desligamento entre o conceito, a linguagem artística e a conveniência política ou social.

A definição e problematização do conceito do Outro, tema central do pensamento pós-colonial inicialmente abordado por Fanon e Edward Said e posteriormente desenvolvido na obra de Bhabha e Gilroy, pode ser considerado o alicerce básico da reflexão que suporta a nossa prática artística, na medida em que interfere e transforma a interpretação pessoal de uma história biográfica muito específica, que integra simultaneamente uma identidade europeia e africana, tornando-a capaz de operar empaticamente entre e com esses dois pontos de vista. No seu texto *A Arquitetura Enquanto Discurso Colonial*, Ângela Ferreira: *Acerca das Maisons Tropicales de Jean Prouvé*, Manthia Diawara esclarece esta questão da seguinte forma:

(...) Ângela Ferreira recorre às suas origens moçambicanas e à sua dupla nacionalidade como portuguesa e sul-africana para inspiração, podemos observar na sua arte um desvio político ao eurocentrismo. Pensando em Leopold Sedar Senghor, podemos dizer que a sua arte é uma mestiçagem de Europa e África, e que constitui uma relação poética entre o sujeito e o objeto, um movimento que se afasta de uma relação visual com o objeto e se aproxima de uma relação de sensação corporal; uma relação de proximidade em vez de distância. O Outro deixa de ser um estranho, tornando-se nós mesmos. (Diawara, 2008, p. 41)

Nascida em Moçambique e educada entre Moçambique, a África do Sul e Portugal, desde muito cedo que as deslocações geográficas entre os dois continentes e estes três países facilitaram uma série de experiências sociais, políticas e culturais muito concretas e variadas: o 25 de Abril de 1974 em Portugal; o fim do colonialismo e a independência de Moçambique, que se lhe seguiu; o fim do apartheid na África do Sul. (Para não detalhar o texto biográfico remetemos para a tese de Doutoramento de Ana Balona de Oliveira *Fort/Da: Unhomely and Hybrid Displacements in the work of Ângela Ferreira* (Oliveira, A. B., 2012).

O início da nossa prática artística de forma verdadeiramente emancipada do período formativo tornou-se evidente no final dos anos 1980 e começo dos anos 1990, precisamente no momento de transição vivencial entre as cidades de Cape Town e Lisboa. Exemplo disso é a obra *Sites and Services* (1992) (Figs. 1, 2 e 3, Anexo A) e o seu par *Marquises* (1993) (Figs. 4 e 5, Anexo A), que foi concluída na África do Sul mas cuja primeira apresentação se fez em Lisboa. Esta nossa história, com as suas múltiplas geografias, convidava a uma abordagem crítica comparativa – artística e

política – dos vários contextos de vida, europeu e africano. Sem querer alongar muito este ponto, talvez seja necessário esclarecer que o discurso pós-colonial, conhecido e versado desde finais dos anos 1980, ainda em território sul-africano, já era o substrato intelectual óbvia e naturalmente escolhido como percurso a fazer quando da decisão de estabelecer residência em Lisboa, em 1992, tornando-se ainda mais importante quando se compreendeu que esse discurso crítico era praticamente inexistente no campo da produção artística portuguesa. No seu texto *A modernidade à solta de Ângela Ferreira*, Jürgen Bock aborda esta posição teórica da seguinte forma:

Esta tensão seminal, provocada pela convergência destas diferentes componentes, permitiu-lhe definir um “vocabulário de escultura” capaz de abordar questões pertinentes em torno da história colonial Africana e do atual fenómeno Pós e neo colonial, a partir desta perspectiva Africana e europeia muito pessoal. (Bock, 2007, p. 41)

Ao refletir mais profundamente sobre estas deslocações pessoais, bem como nas aculturações sucessivas daí decorrentes, será necessário adicionar aqui alguns detalhes sobre os indicadores que percorrem transversalmente a nossa obra e que constituem fatores de influência relevantes. Entre estes destaca-se a nossa identidade híbrida, condição simultânea de “outsider” e “insider” que agrega a voz do “eu” e a voz do Outro, europeu e africano, assim possibilitando uma abordagem crítica e incisiva dos contextos abordados – Portugal, Moçambique, África do Sul. Esta condição, tão bem entendida e explicitada por Homi K. Bhabha, é perceptível em quase todas as nossas obras e faz parte integrante do nosso discurso artístico. Para além deste, outros temas pós-coloniais recorrentes serão realçados ao longo da análise das obras, nomeadamente o conceito de *double sidedness*, também definido por Bhabha, que aqui assume a mais-valia de ser uma proposta de identidade transnacional – Portugal/Moçambique/África do Sul. Neste sentido, também Gertrud Sandkvist, no seu texto *Escultura Revisitada*, sublinha a importância na obra das multiplicidades geográficas e das deslocações:

Com a sua parcela do mundo como ponto de vista, utiliza a sua arte como uma lente grande angular. Tendo viajado toda a vida entre Moçambique, África do Sul e Portugal, Ângela Ferreira reporta-se às deslocações, tanto no sentido metafórico como em termos mais concretos. (Sandkvist, 2007, p. 21)

É conveniente afirmar que, para além dos indicadores e temas identificados no projeto de investigação (Ferreira, 2011), aos quais se regressará adiante, o trabalho de doutoramento de Ana Balona de Oliveira será utilizado para mais claramente identificar os quatro grandes grupos em que aqui se dividem os trabalhos analisados. Estes grupos não são estanques nem estão organizados cronologicamente, mas os primeiros três apoiam a contextualização teórica da nossa obra numa definição alargada do pós-colonialismo, enquanto o quarto grupo permite identificar novas abordagens complexas que estão mais em consonância com as ideias inspiradas pelo teórico Achille Mbembe, aqui apelidadas de “após pós-colonialismo”.

Muito sucintamente, o primeiro grupo inclui os trabalhos que definem o trajeto escultórico no âmbito alargado do pós-colonial e a argumentação incidirá sobre as esculturas *Sites and Services* (1992) e *Marquises* (1993). O segundo grupo define-se maioritariamente – mas não exclusivamente – pela focalização em assuntos pertinentes sobre a identidade portuguesa e a sua relação com a história colonial. Segundo Balona de Oliveira, no doutoramento feito sobre a nossa prática artística já aqui referido,² este grupo de trabalhos, quase todos dos anos 1990, preocupa-se com o sentido de *unbelonging*, dando-se destaque às obras originadas em Lisboa, como *Emigração* (1994), *Amnésia* (1997), *Untitled* (1998) e *Casa Maputo: um retrato íntimo* (1999). Já no terceiro grupo apresentam-se os trabalhos especificamente relacionados com os problemas da dualidade, ou seja, o conceito de *double sidedness* e a relação das obras com a teoria de Homi K. Bhabha, sendo examinadas esculturas como *Double Sided, Part I and Part II*, (1996-1997), *Zip Zap Circus School* (2000) e *Crown Hall/Dragon House* (2009). Por fim o quarto e último grupo de obras, todas mais próximas dos princípios teóricos do após pós-colonialismo e que se definem como abordagens críticas simultaneamente múltiplas e complexas, abrangendo projetos escultóricos realizados desde a segunda metade da primeira década deste milénio como *Maison Tropicale* (2007) (Figs. 22, 23 e 24) e *For Mozambique* (2008) (Fig. 25, 26 e 27, Anexo A). Passe-se, então, à análise pormenorizada de cada grupo e cada obra escultórica.

² Note-se que a tese de Ana Balona de Oliveira é o primeiro estudo completo da obra até à data, pois os outros textos críticos aqui utilizados são análises singulares de uma obra ou de um pequeno conjunto de obras inseridos num livro ou num catálogo ou numa publicação, razão pela qual se optou por trabalhar com recurso ao doutoramento de Ana Balona de Oliveira.

2.3.1 Grupo 1

Comece-se pela obra *Sites and Services* (1992) (Fig. 1, 2 e 3, Anexo A), composta por doze fotografias, seis esculturas e um desenho, uma vez que é a primeira em que se verificou a possibilidade de articular o conteúdo político com uma abordagem formal compatível com o rigor das correntes artísticas dominantes no ocidente e, portanto, de legibilidade reconhecível – razão pela qual é considerada o projeto seminal da construção do nosso discurso artístico.

Produzida na África do Sul depois de uma estadia de licença sabática em Portugal, *Sites and Services* partilha o título com a política governamental utilizada na altura para gerir o surto desenfreado de urbanização “ilegal” ocorrido nas cidades sul-africanas durante o tempo do apartheid. A implementação do plano urbanístico subjacente a esta política prevenia, supostamente, a criação de bairros de lata, cabendo ao governo providenciar pequenos lotes de terreno (*sites*) e alguns serviços mínimos (*services*) para que as populações aí construíssem as suas habitações informais. Estes lotes eram situados em terrenos que tinham sido previamente demarcados para utilização pela população negra, numa altura em que a infame lei do regime do apartheid – a Group Areas Act – separava e distanciava cada vez mais as zonas habitacionais de acordo com critérios raciais da população. Assim, o problema da criação deste tipo de terrenos não envolvia apenas a questão da implementação de bairros sociais, era também um assunto político muito mais alargado na sociedade.

As doze fotografias desta obra documentam a implantação do programa tal como foi organizado em Kayelitsha, nos arredores da Cidade do Cabo, um dos *townships* onde a população negra era forçada a viver. O primeiro passo deste projeto consistiu na extensa documentação fotográfica destes vastos terrenos “construídos” antes de serem ocupados. As imagens têm uma capacidade evocativa – o espaço despojado e agreste ou a sistematização das construções, remissivas de uma memória quase prisional – de alguns projetos de *Land Art* e de artistas como Michael Heizer, Walter de Maria (Fig. 39, Anexo A) e Robert Smithson (Fig. 40, Anexo B). Já nas seis esculturas deste projeto houve a preocupação de explorar a potencialidade escultórica dos mesmos materiais de construção utilizados no terreno, a que se associou a aplicação de métodos paralelos de conexão às formas abundantemente reconhecíveis nas fotografias. Tudo isto, contudo, sem deixar que as esculturas se movessem no plano da simples representação. A abordagem seguida também pede emprestadas imagens ao Minimalismo e ao

Construtivismo,³ mas nunca se está na presença de um exercício de arte abstrata. Antes, a abordagem escultórica aqui contraria a leitura convencional minimalista que tentou esvaziar a forma de qualquer conteúdo que não seja imanente dela.

A combinação de imagens fotográficas e esculturas realizadas nesta obra convidam o observador a viajar entre umas e outras, por forma a poder interpretar as estruturas arquitetónicas como metáforas de uma devassadora pobreza e aridez humanas, sendo este o comentário político subtil efetuado. Neste trabalho também é introduzida a ideia de uma “leitura” da arquitetura que se torna recorrente na nossa prática artística e surge mais concreta e conscientemente desenvolvida numa entrevista feita por Corrine Diserens, intitulada *Interview with Ângela Ferreira by Corinne Diserens*, quando se questiona a possível influência do fotógrafo David Goldblatt na nossa obra:

[W]as extremely important [...] because he [Goldblatt] could somehow photograph a building and imbue it with subtle critical content. There was no obvious political content, but through the way he photographed the building he added political content, an almost pregnant political content. Goldblatt was very important for my conceptual formation [...] I look at buildings as political things. I look at them as aesthetic objects too, as I am sure David does, but in the end I'm always looking for their political meaning. When I think of the picture of Niamey with the platform, that's what happens. It's totally empty, but it's the emptiness that fills it with [...] significance.
(Diserens, 2008, p. 123)

A ideia de leitura dos edifícios arquitetónicos como textos políticos, sociológicos, geográficos, antropológicos e estéticos nasce também com esta obra, tornando-se posteriormente uma ferramenta conceptual axiomática na nossa prática artística. Por vezes, esta ferramenta também pode operar pela ilegibilidade e deformação, e nesses casos os edifícios são referenciados como uma visualização de “males” sociopolíticos.

Assim, em *Sites and Services* (Fig. 3, Anexo A), as imagens fotográficas referenciais e as esculturas que resultaram do desenvolvimento formal dessas mesmas

³ Referimo-nos concretamente ao movimento artístico que ocorreu em resposta à revolução russa de 1917, e que radicalmente reavaliou o conceito da atividade artística. Tratamos especialmente autores como Vladimir Tatlin (1885-1953), Naum Gabo (1890-1977), Alexander Rodchenko (1891-1956) e Gustav Klucis (1895-1938), cujas obras utópicas de longo alcance continuam a entusiasmar artistas contemporâneos.

imagens – recorde-se que a documentação fotográfica feita em Kayelitsha serviu como ponto de partida formal e político do projeto – coexistem e interagem entre si, gerando nos espaços intersticiais um conteúdo simultaneamente artístico e político. De facto, foi nesta obra escultórica que a conexão entre a arte e a política adquiriu uma primeira materialização vigorosa, a qual nunca mais deixou de ser desenvolvida na nossa prática artística.

Marquises (1993) (Figs. 4, 5, 6 e 7, Anexo A) é um projeto que foi concebido como par escultórico e conceptual da obra *Sites and Services* (1992), na medida em que tem como base uma investigação semelhante sobre a arquitetura informal de prédios urbanos, mas agora em Portugal. Nesse sentido, a proposta então concebida incluía uma reutilização da metodologia de trabalho adotada em *Sites and Services* (1992) e adaptada à cidade do Porto, já que a obra foi produzida em resposta ao convite do curador João Fernandes para a participação nas III Jornadas de Arte Contemporânea dessa cidade. Sumariamente (ver Anexo A) – e à imagem de *Sites and Services* – a obra é composta por um conjunto de trinta e cinco fotografias e cinco esculturas. As fotografias documentam detalhes da arquitetura associados ao conhecido e disseminado fenómeno do fecho ilegal das varandas dos prédios com estruturas de alumínio. As esculturas, à semelhança do que acontece em *Sites and Services*, adquirem a sua corporalidade através dos materiais de que são feitas as próprias marquises – alumínio, vidro acrílico colorido mas transparente, PVC e zinco. Sendo esculturas de grande porte, pois mantêm a escala 1:1 da arquitetura que referenciam, podem ser descritas como estruturas bastante minimais.

O projeto escultórico aqui desenvolvido incide na exploração da relação da escultura com os locais específicos onde é produzida, como explica Marta Moreira de Almeida:

Deste modo contraria-se uma conceção da escultura enquanto elemento assente nos conceitos de intemporalidade e de excelência material, antes procurando tornar os materiais significantes, já que dependentes de uma ligação a um contexto preciso.
(Almeida, 1999, p. 21)

Conceptualmente, esta obra adquire um propósito especial no contexto do nosso trabalho, não só porque inaugura a utilização do tema das viagens e das deslocações como metáfora pós-colonial, como também dá início à incorporação, na obra, do estudo

da ideia das viagens que os trabalhos e as intencionalidades artísticas realmente fazem entre um continente e outro. Neste caso, é o mesmo olhar, trabalhado na África do Sul, que paralelamente se aplica no Porto; é a mesma atitude, de ver pelo mesmo prisma dois continentes, que inunda o nosso espírito e ambiciona estabelecer uma relação de trabalho que ligue os dois continentes. Inicia-se assim um diálogo entre o conceptual e o real que é muito próprio da condição pós-colonial, diálogo que, mais tarde, se solidificará nos nossos trabalhos por via da história e da memória política – mesmo quando a arquitetura continua a servir de veículo. Essa dualidade, aqui anunciada, irá ser trabalhada como um desígnio no nosso empreendimento e não mais será separada nas suas componentes.

Formalmente, e em comparação com *Sites and Services* (1992), este projeto pode ser relacionado ainda mais acentuadamente com o Construtivismo – agora de Naum Gabo (Fig. 41, Anexo B) – e com o Minimalismo – de Donald Judd (Fig. 83, Anexo D), Dan Graham (Fig. 42, Anexo B) e Dennis Oppenheim (Fig. 43, Anexo B) –, mas a diferença aparente entre os dois projetos não oblitera as suas semelhanças conceptuais: referenciar imagens da arquitetura popular urbana, usando-as como *leitmotiv* conceptual para evidenciar detalhes criticáveis das respetivas sociedades onde as manifestações arquitetónicas têm origem.

2.3.2 Grupo 2

Neste segundo grupo realça-se a identificação das obras com o conceito de *unbelonging*, de certa forma espoletado pelas nossas múltiplas vivências, que, no início dos anos 1990 permitiam, como se fosse uma “outsider”, um posicionamento crítico em relação ao contexto português e, em particular, à atitude maioritária da sociedade para com a sua história colonial. Saliente-se, no entanto, o conhecimento que se tinha de autores como António Lobo Antunes já abordarem, no campo da literatura e pelo menos desde os anos 1980, o problema da amnésia coletiva em relação à colonização e à guerra colonial. A verdade, contudo, é que quando a nossa prática artística se estabeleceu em Portugal estes assuntos ainda eram considerados um tabu no campo das artes plásticas.

O conceito de *unbelonging* define-se essencialmente por um sentido de pertença alienada que surge em especial na identidade dos emigrantes. Essa noção de *unbelonging* nasce de alguma incapacidade de entendimento da sociedade recetora ou

até da má integração e/ou falta de aceitação. Bhabha clarifica o conceito com o exemplo dos espaços intersticiais que as pessoas não totalmente integradas numa sociedade criam ou habitam. Estes espaços intersticiais, por ele considerados os mais criativos, proliferam em sociedades coloniais e pós-coloniais, como o demonstra o romance *A House for Mr. Biswas*, de V. S. Naipul, já citado na Parte I desta tese de Doutorado. Ora, o trabalho de investigação do nosso projeto artístico durante os anos 1990 foi muito dominado pela preocupação e a sensação de *unbelonging* na sociedade portuguesa, pelo que a permanência neste “estado intersticial” permitiu a clareza e a agudeza crítica acima mencionada, também patente nas obras aqui em causa.

As obras incluídas neste segundo grupo de análise crítica são: *Emigração* (1994) (Figs. 8 e 9), *Portugal dos Pequenitos* (1995) (Figs. 11 e 12), *Amnésia* (1997) (Figs. 15 e 16), *Untitled 1998* (Figs. 17 e 18) e *Casa Maputo: um retrato íntimo* (1999) (Fig. 19, Anexo A). Numa breve descrição, a obra *Emigração* é baseada nos painéis/frescos de José de Almada Negreiros (1893-1970) situados na gare marítima Rocha Conde de Óbidos, de que é homónima. A obra é composta por quatro elementos: a escultura *Carl Andre, Lever, Primary Structures exhibition, Jewish Museum, NY 1969* (Fig. 9, Anexo A), constituída por tijolos de construção produzidos em mogno; a escultura *Untitled* (Figs. 17 e 18), construída em aço inoxidável; a escultura *Toldo* (Fig. 8), feita de alumínio, lona e corda; e uma fotografia alterada por meios digitais. As três esculturas fazem paralelismo com os três painéis de Almada Negreiros, enquanto a fotografia – uma imagem do espaço original – propõe o apagamento dos referidos painéis, por branqueamento da área que ocupam. A premissa da elaboração e a chave da interpretação deste projeto está precisamente neste gesto simbólico de branqueamento dos painéis de Almada, um ato simultaneamente artístico e político que pretende apagar, metaforicamente, a história pintada nos painéis – uma certa mitologia relacionada com a emigração, o colonialismo, com o embarque e o “mar” –, mas também, literalmente, os próprios painéis, por os considerar de fraca qualidade artística, criação derivativa e tardia que são. Ana Balona de Oliveira faz uma sucinta apresentação do potencial significado da obra:

Furthermore, Ferreira's gestures of digital erasure and ensuing sculpting could be understood as rejection and substitution, as if she were refusing the history and related art history represented by the panels, and replacing them for the alternative history and art history represented by the sculptures. However, such gestures have less to do with

certitudes of rejection and replacement than with an invitation to consider critically the vicissitudes of historical and art-historical, political and personal narratives. Through disparate international and Portuguese art-historical sources, and by quoting Almada's title, the installation as a whole offers a complex mediated reference to the specific ideological context of the Portuguese fascist regime 'Estado Novo' and its appropriation of modernism. (Oliveira, 2012, p. 52)

A importância da obra *Emigração* (Figs. 8, 9 e 10, Anexo A) no nosso discurso artístico provém dos diferentes níveis de desconstrução a que são sujeitos os frescos de Almada, executados entre 1943/1945 e considerados uma obra-prima de um artista modernista português. Desde logo por se evidenciar subtilmente a forma como o artista colaborou com o projeto colonial e com o Estado Novo. Neste sentido, a incapacidade lusa de criticar os “grandes mestres” da arte portuguesa, mesmo quando estes deram sinais visíveis de colaborarem com o aberrante regime político de então, é sintomática da ausência do discurso pós-colonial em Portugal.

Além disso, esta obra pretende fazer um comentário à linguagem visual do artista Almada Negreiros e ao seu papel como “grande” modernista português, considerando-se o seu modernismo demasiado tardio e derivativo para merecer a relevância que lhe é atribuída. Este também será um dado chave para a obra plástica desenvolvida nesta tese, já que a nossa perceção diz que a abordagem subtil utilizada na crítica a Almada nem sempre foi devidamente compreendida e, precisamente por isso, pode ser validamente aplicada noutras esferas. Este novo trabalho, abordando a Etnografia feita em Portugal, recorre uma vez mais essa componente crítica, mas agora de forma bastante mais assertiva e incisiva.

Cada uma das esculturas executadas para *Emigração* (Figs. 8 e 10, Anexo A) tornou-se, assim, num exercício de matéria e de forma em torno das linguagens modernista e pós-modernista. O caso de *Lever* (Fig. 44, Anexo B), referenciando o minimalismo e a sua exposição paradigmática *Primary Structures* (Jewish Museum New York, 1969), ou a escultura em aço inoxidável, lembrando Jeff Koons – nomeadamente a obra *Rabbit* (1986) (Fig. 37, Anexo B) e os mecanismos cinéticos de Dennis Oppenheim (Fig. 43, Anexo B) e Alexander Calder, são três momentos irónicos que denunciam a falsidade do modernismo de Almada Negreiros, aqui pintando ao serviço do Estado Novo para celebrar uma emigração que já nessa altura era um eufemismo de colonialismo e de miséria.

Finalmente aponta-se para o próprio edifício da Gare Marítima (Fig. 45, Anexo B), um excelente exemplo de arquitetura modernista que, mais uma vez, foi construído ao serviço de uma ditadura. Este envolvimento do modernismo, em particular da arquitetura modernista, com as ideologias políticas autoritárias passará, então, a ser uma questão axiomática no nosso discurso artístico – que se discute com mais detalhe no capítulo 3 a propósito da obra *A Tendency to Forget*, desenvolvida no âmbito deste Doutoramento. Em 2003, quando escreve para o catálogo da exposição *Em Sítio Algum/No Place at All*, Pedro Lapa apresenta uma perspetiva clara sobre os processos críticos de análise ao modernismo que fundamentam esta obra:

Deste modo, é também a auto-referencialidade do discurso modernista que encontra um diferimento da identificação de si mesmo. Estas esculturas, ao imitarem outras ou ao acederem á condição híbrida de objectos e esculturas em simultâneo, não definem qualquer essencialidade para o objecto artístico, nem lhe atribuem um estatuto finito, dado de uma vez por todas, mas são dispositivos virtuais de um espaço de encontro, tradução e troca. (Lapa, 2003, p. 27)

Sublinhe-se ainda que no momento de conceptualização da obra já se tinha consciência do benefício trazido por uma visão de alguém *in-between*, pois esta identidade híbrida permitia fazer objetos que apontavam para significados possíveis apenas pela sua condição de objetos também eles híbridos. Vista em retrospectiva, esta necessidade de demarcação conceptual e formal das práticas escultóricas de então parece ser consistente com a visão crítica e política que se tinha do contexto português. Houve, portanto, a tentativa de criar e definir um espaço próprio e novo, uma vez que se sentia que esse espaço não existia. Ana Balona de Oliveira explica sucintamente as dificuldades inerentes à classificação da obra, decorrente das suas características híbridas e críticas: “For now, one thing at least is certain: Ferreira defies her deference to modernism as ambivalently as a disciple defies his/her deference to his/her master, that is, by turning deference into difference” (Oliveira, 2012, p. 60).

E é ainda Balona de Oliveira que assinala claramente a complexidade do conceito de ambivalência, nomeadamente quando explica que, na obra de Sigmund Freud, a relação discípulo/mestre e o conceito de ambivalência estão sempre ligados: “os jogos de cortesia, de rejeição, de admiração e crítica fazem com que o processo tenha uma dramaturgia específica” (Oliveira, 2012).

À data em que se escreve esta tese é curioso notar o interesse de muito poucos críticos de arte portugueses, logo após a execução da obra, pela “revisão” da história de Portugal e pela documentação “deturpada” do processo colonial e da descolonização que aí teriam encontrado. Notemos as exceções e para dar início à discussão sobre a obra *Portugal dos Pequenitos* (1995) (Figs. 11 e 12, Anexo A), cite-se a introdução que Isabel Carlos, na altura crítica de arte no Jornal Expresso, faz no catálogo do Prémio de Artes Plásticas União Latina de 1996:

É assim fácil de entender o interesse da artista por um fenómeno como o Portugal dos Pequenitos, o parque infantil existente em Coimbra, construído por Cassiano Branco durante o regime fascista. Perante esta série de microarquitecturas que reproduzem diversos monumentos históricos, a par das casas típicas das regiões do país (segundo um ponto de vista folclórico) construindo uma imagem idealizada da sua identidade – portadora, aliás, de uma forte carga colonial, com os ex-territórios portugueses de África e Oriente apresentados como províncias de Portugal, A. F. opera uma desconstrução de carácter conceptual, mas também físico. (Carlos, 1996, p. 17)

Nesta obra (ver Anexo A), a atenção era claramente dirigida para a própria existência deste parque, que se encontrava praticamente inalterado desde a sua inauguração em 1940 e apresentava uma visão desatualizada e pouco crítica da história do expansionismo português. Aliás esta é uma situação recorrente em Portugal, onde o discurso museológico é estranhamente antiquado, desprovido de criticismo ou de revisão política e histórica.

Como havia a intenção de afirmar ser possível fazer um projeto artístico desafiante que pudesse ensaiar uma revisão contemporânea dessa história, a nossa forma de trabalhar foi bastante metódica e procurou explorar visualmente a metáfora da irrigação para transmitir uma mensagem artística que se dirigia tanto aos responsáveis museológicos do parque como ao observador da obra. O tom da mensagem é bastante evidente: a irrigação remete para o crescimento e, portanto, subentende-se que nós, portugueses – a artista incluída – devemos crescer e amadurecer alterando e dinamizando as formas de representação da nossa identidade.

O trabalho escultórico processa-se da seguinte forma: cria-se um novo mapa baseado nos espaços negativos do parque, mapa que se materializa tridimensionalmente rente ao chão e que se destaca cromaticamente pelo uso de revestimento do solo em pvc

colorido, coordenado com o esquema do mapa existente e que também aparece como objeto escultórico luminoso na obra. O uso estético de materiais de irrigação remete para uma abordagem escultórica contemporânea, criando uma abstração que distancia a obra de uma leitura meramente panfletária.

É nesta obra que se começa a revelar uma abordagem de inclusão da autora, como sujeito, no discurso artístico. A intenção subagente nunca passa por culpar ou apontar o dedo, mas antes pela forma muito pessoal de levantar as questões, questões em que muitas vezes se está implicitamente envolvida. Esta capacidade autocrítica advém não só das duplicidades identitárias mas também de uma aprendizagem do discurso pós-colonial, cujas ferramentas discursivas apontam para o perigo de ver os outros e julgá-los, sem se implicar no assunto.

Para além disso, a obra contém uma formalização estética e lúdica muito própria, que remete de uma forma quase perversa para o lado infantil do parque, como se tentasse lembrar que ensinar mal, em particular a crianças, deve ser considerado aviltante. Isabel Carlos confirma esta perspetiva quando sugere a seguinte interpretação da obra:

Todo o processo de invenção da obra (descodificável a partir da caixa de luz que acompanha a peça, com o plano do parque) remete, evidentemente, para uma crítica ideológica: ao totalitarismo, ao idealismo nacionalista e ao colonialismo. Mas fá-lo de um modo perversamente lúdico. Qualquer visão idílica da unidade nacional e das suas características fundamentais é assim iludida e desmontada, prevalecendo a estranheza da peça, corpo orgânico isolado numa sala, aparente mapa do próprio País, “maquete” fingida, uma espécie de máquina celibatária de grande rigor formal. [...]
(Carlos, 1996, p. 17)

Amnésia (1997) (Figs. 15 e 16, Anexo A) também é um trabalho marcante na construção desta linguagem crítica do contexto artístico e político em Portugal e, talvez por isso, se tenha tornado uma das obras mais axiomáticas do nosso discurso artístico. Contudo, distingue-se das anteriores por adicionar na discussão o nosso país de origem, Moçambique, que é aqui tratado diretamente pela primeira vez. Neste projeto olha-se Portugal e olha-se Portugal a olhar para Moçambique, procura-se destrinçar os falhanços trágicos do modernismo, da ditadura e do colonialismo, mas também as atitudes neocoloniais que persistiam na sociedade portuguesa, a qual, como já foi

mencionado, resistia à crítica pós-colonial que então já se praticava noutras sociedades colonizadoras – nomeadamente na Grã-Bretanha, onde tiveram origem os estudos pós-coloniais.

Este trabalho destaca-se ainda por ter como ponto de partida uma componente autobiográfica e íntima – a casa de família – que instala um dispositivo comum à linguagem crítica pós-colonial, tal como já foi sublinhado em relação às obras de Edward Said, Homi K. Bhabha e Paul Gilroy. Usa-se, assim, a experiência individual e familiar para denunciar e espoletar potenciais críticas universais. Balona de Oliveira comenta:

In line with Bhabha, it is in the interstitially intimate space of the unhomely, where home and world overlap and displace each other and binary divisions are disrupted, that 'the intersubjective and collective experiences of nationness, community interest, or cultural value are negotiated'. (Oliveira, 2012, p. 86)

Lidando diretamente com a amnésia portuguesa sobre o passado colonial – inequivocamente e sem rodeios, uma causa de frustração pessoal e de sentido de injustiça –, a obra divide-se em dois espaços contíguos que imitam, respetivamente, a sala de visitas e a sala de jantar de uma casa de família. Na sala de visitas situam-se seis cadeiras (parte da mobília familiar), feitas em madeira moçambicana Umbila, de estilo holandês rústico e dispostas em torno de uma televisão onde passa o filme comercial *Moçambique Do Outro Lado do Tempo* (1996, 58') produzido para o mercado português, comercializado pela televisão e comprado por encomenda telefónica. Este filme é composto de imagens de arquivo dos anos 1960 e 1970 que retratam a vida em Moçambique, mostrando a ilusão da “realidade” de um território próspero, pacificamente multicultural e multirracial. O filme satisfaz, assim, a nostalgia do império na sociedade portuguesa dos anos 1990, omitindo qualquer referência à guerra de libertação que a FRELIMO então travava contra o estado português e muito menos a presença maciça de tropas portuguesas no território, que se encontrava em plena guerra colonial.

Na parede por detrás do televisor instalou-se uma vitrina com três figuras de barro feitas no início do século XX pelo ceramista português Rafael Bordalo Pinheiro e que representam Ngungunhane, o último chefe africano da zona de Gaza dominado pelos portugueses e capturado por Mouzinho de Albuquerque em Moçambique, em

1895. As figuras de cerâmica retratam de forma jocosa o protagonista deste evento, que na época teve grande repercussão social e foi utilizado como exemplo da capacidade de Portugal garantir o domínio do seu império – logo após o ultimato britânico de 1890. Ngungunhane é representado numa sequência de derrota e domínio, sendo as figuras denominadas de “Gungunhana Antes”, “Gungunhana Depois” e “Viva Portugal”. Esta pequena narrativa dos títulos das figuras em cerâmica diz muito sobre a forma como se encarava o colonialismo nesse tempo, pelo que a sua inclusão nesta obra pretende desafiar o observador a rever, agora com um olhar crítico, a violência colonial. Trata-se, portanto, de mais um questionamento em torno da história e de mais uma tentativa de desconstruir uma certa representação identitária, fornecendo outra perspetiva.

No segundo espaço que compõe esta obra encontra-se a mesa que conclui a mobília familiar, ao lado da qual se dispõem três grandes troncos de Umbila não aparelhados e que remetem, escultoricamente, para a rudeza e o peso material do tema colonial e do comércio de madeiras exóticas. Ao partilharem um espaço doméstico e familiar, os troncos não só estabelecem essa relação, como lembram o sistema económico colonial que sustentava a política imperialista. Também aqui, neste segundo espaço do projeto *Amnésia* (1997) (Figs. 15 e 16, Anexo A), se testa pela primeira vez uma metodologia de duplos, ou seja, um método de falar a dois e por comparação – uma ferramenta útil que se tornou imprescindível como dispositivo conceptual e que se irá repetir e aperfeiçoar em outras obras. Ana Balona de Oliveira explica o uso desta ferramenta da seguinte forma:

The trunks partake of the disquieting, strange familiarity proper to uncanniness by being domestically juxtaposed with the table. And the uncanny juxtaposition by means of which the trunks bring to light the colonial reality hidden in the table unveils it as an uncanny double. That is, as double of the raw material, the table ‘has become a thing of terror’, a product and symbol of economic exploitation. (Oliveira, 2012, p. 68)

No conjunto do nosso trabalho daquela década, este é possivelmente o projeto mais incisivo sobre a cultura e a história portuguesa. É também a obra onde surge pela primeira vez uma apropriação direta de objetos pré-existentes. Este maneirismo, pouco comum na nossa prática artística, tem aqui um papel de charneira conceptual, uma vez que a obra parece não existir sem o filme ou sem as figuras de cerâmica – os elementos que desencadearam a sua produção. Por outro lado, o conceito de *unhomely* é aqui

claramente utilizado como ferramenta típica do discurso pós-colonial, sendo aplicado não apenas para comentar a sociedade de um país inteiro mas também outros contextos. Assim, o pequeno lar aqui documentado pretende representar muito mais do que as partes da casa utilizadas; e a crítica subjacente refere-se não só à relação Portugal/Moçambique mas, potencialmente, a toda uma visão colonialista, como é o caso do Brasil, que também serviu de fonte de exploração de madeiras exóticas, entre outros produtos. No seu texto de *Em Sítio Algum/No Place at All*, Pedro Lapa escreve:

Entre a matéria-prima e a sua transformação quem define as regras, os lucros e os usos? Que censura trabalha sob a nostalgia enunciada um quarto de século depois da descolonização? Qual o projecto de uma cultura [Portugal] que se recusa a pensar os crimes do seu passado recente? São algumas das questões que este trabalho suscita num contexto nacional habituado a calar e reprimir qualquer revisão crítica do seu passado, como se constituísse uma ameaça à sua sobrevivência. (Lapa, 2003, p. 43)

Untitled 1998 (Figs. 17 e 18, Anexo A) foi o primeiro trabalho que resultou não de um processo investigativo específico, mas antes de uma decisão intuitiva de cruzar vários processos de investigação que corriam em simultâneo. É uma obra em suporte vídeo que também se diferencia das outras por ter surgido de uma resposta intuitiva a um espaço específico, constituindo-se como uma ocupação performativa desse espaço capaz de condensar os conteúdos históricos e arquitetónicos descritos nas obras anteriores. O Estádio Nacional, a obra arquitetónica em causa, foi mandado construir por Salazar para ser o palco de eventos celebrativos da identidade nacional segundo o Estado Novo – por exemplo, “O Dia da Nação”. Esses eventos eram geralmente de entretenimento performativo, envolviam grandes massas populares e pretendiam engrandecer o regime. Nesse sentido, o Estádio Nacional não só continha todo o currículo histórico da ditadura, como representava de forma exemplar, com a sua qualidade arquitetónica invulgar, a colaboração bizarra entre o projeto modernista na arquitetura e os regimes funestos do género do Estado Novo, que então regia e promovia a continuação do sistema colonial.

É na senda do questionamento do projeto modernista, generalizado pelos estudos pós-coloniais, que este casamento aparentemente incongruente da arquitetura modernista com um Estado ditatorial e colonial se torna uma questão fulcral no trabalho e no discurso artísticos analisados nesta tese. De tal forma fundamental que, em *Maison*

Tropicale (2007) (Figs. 22, 23 e 24, Anexo A), o desenvolvimento dessa questão acabará mesmo por permitir ultrapassar os parâmetros do discurso pós-colonial, conduzindo à revelação das suas lacunas e até ao entendimento mais complexo e reflexivo do após pós-colonial – o cerne da nossa prática artística atual. Mas para retornar a *Untitled 1998* (Figs. 17 e 18, Anexo A), atente-se como Miguel von Hafe Pérez confirma as intenções do referido questionamento no texto que escreveu para o catálogo da 6.^a Bienal de Istambul:

Ângela Ferreira's most recent installation represents both a synthesis of past work and new development. "Synthesis" because it deals with some of the recurring themes found in her creative process, such as the problematization of architectural form as a heavily-coded system of symbolic power and the relationship between social and political memory, particularly that of Portugal and its colonial past. "Development" because the artist allows, for the first time, the sedimentation of personal memories, especially the experience of living in Mozambique and in South Africa, to intersect with traces of the monumental architecture that characterized the period of right-wig, authoritarian rule in Portugal known as the Estado Novo. (Pérez, 1999, p. 87)

Von Hafe Pérez compreendeu como este trabalho lida simultaneamente com dois assuntos: por um lado, é um trabalho assumidamente pós-colonial na sua abordagem da imagem e do problema da identidade, a performance de um ato de memória deformado que reintroduz no quotidiano de 1998 a utilização colonial do espaço. Por outro lado, essa mesma performance mostra uma sequência de movimentos repetidos, quase militares assumindo uma figura de género indefinido, remetendo assim, para as questões da guerra colonial e dos preconceitos de género. A performance é intencionalmente imbuída de alguma ambiguidade sexual, para acrescentar um tom mais dissonante ao trabalho, enquanto a imagem é formalmente centrada no espaço do estádio, embora este não apareça totalmente reconhecível – para além dos traços clássicos da arquitetura – porque o vídeo, desfocado, opera uma distorção visual. Já o plano cortado da artista/performer evita o seu reconhecimento, o autorretrato, para não deturpar a intencionalidade mais aberta da obra. De acordo com as palavras conclusivas de Pérez:

The disturbing silence that dominates the installation, the recurrence and sequential rhythm of the obscure gestures, and the impossibility of immediately identifying the

protagonist are elements that create multiple fissures in the project's apparent seamlessness. The work thus avails itself of an interpretative universality, where the (female) body emerges as the conduit for questions pertaining to its insertion into the wider metaphorical universe of both the social body and the body politic. (Pérez, 1999, p. 86)

Sendo um objeto pós-colonial por excelência, *Untitled 1998* não só tem a capacidade interpretativa de remeter para uma universalidade alargada, como enfatiza outra das grandes ferramentas imagéticas pós-coloniais subentendidas no texto de Pérez, ou seja, a capacidade de usar o corpo como objeto social e político.

Embora, como já se mencionou, este trabalho tenha surgido de forma intuitiva, sem se fundamentar no processo de investigação profundo habitual na prática artística aqui em causa, não deixa de parecer condensar uma série de investigações que se têm discutido nos trabalhos precedentes, seja a revisão da história em *Emigração, Amnésia e Portugal dos Pequenitos*; seja a arquitetura em *Marquises, Emigração e Portugal dos Pequenitos* (todos em Anexo A); ou ainda a análise da história pessoal como representação de um mundo mais alargado, indiciada em *Amnésia*. De notar ainda que o título do trabalho reporta à tradição modernista de obras sem título, cuja pretensão era esvaziar o trabalho de referências. *Untitled 1998* não tem título porque os conteúdos e as referências estão contidos na própria performance de seis minutos de duração, servindo a data para enquadrar o trabalho no tempo. O comentário às práticas modernistas faz-se, portanto, questionando toda a metodologia de esvaziamento de conteúdos dos objetos de arte.

O último trabalho analisado neste grupo é *Casa Maputo: um retrato íntimo* (1999) (Fig. 19, Anexo A), obra composta por dois grandes ecrãs com vídeo-projeções que retratam a casa de família onde a artista nasceu, na cidade de Maputo. Num dos ecrãs mostra-se a casa fotografada quando da sua construção no final dos anos 1950, enquanto no outro retrata-se a casa quarenta anos mais tarde, no ano em que a nossa obra foi concluída. Comum às duas estruturas de projeção é a sua construção segundo o desenho e o plano das projeções cartográficas utilizadas pelos cartógrafos, um método de trabalho que permite reduzir os erros de representação inerentes à conversão para desenho bidimensional da imagem tridimensional da terra. Este uso das mesmas ferramentas lembra o facto de não ser possível fazer uma representação “exata” da terra – todas têm erros de “distorção”.

Foi nesta fase do nosso trabalho que se iniciaram as investigações mais detalhadas sobre o papel da fotografia na validação do colonialismo e a subsequente revelação dessa construção feita pelos discursos pós-coloniais, assim como foi por esta altura que se iniciaram as investigações em torno da arquitetura modernista em África. Neste sentido, a intenção original da obra pretendia sublinhar a estranheza causada pelos traços exemplares de arquitetura modernista da casa quando acabada de construir – visível na projeção do primeiro ecrã. A curiosidade recaía sobre um fenómeno que permitia inquirir a validade da transposição (ou imposição) do “novo” mundo modernista – uma invenção europeia – para os territórios colonizados, quase sem alterações ou adaptações específicas aos novos contextos, ainda que, ao mesmo tempo, se pudessem celebrar as suas qualidades arquitetónicas. O estudo das tensões deste binómio, da inesperada incongruência entre a presença do modernismo como ferramenta colonizadora e as suas ambições originais utópicas, da melhoria de vida das populações, vai-se prolongar no nosso trabalho até ao presente, culminando com *Maison Tropicale* em 2007 (Figs. 22, 23 e 24, Anexo A). No entanto, é com o projeto *Casa Maputo: um retrato íntimo* que se inicia a abordagem a um grupo de arquitetos representativos de um momentâneo “estado de graça” em Moçambique, cujos projetos têm sido alvo de alguns estudos de arquitetura – como é o caso do arquiteto desta casa, João José Tinoco, ou ainda de Pancho Guedes, também referido nesta tese.

Já a projeção no segundo ecrã pretende retratar as alterações provocadas na arquitetura – ao modernismo europeu – pela geografia e as condições sociopolíticas locais, com a vegetação subtropical a cobrir a casa e a abundância de barras de metal de proteção a revestirem as janelas, pretendendo-se assim abranger o sentido da passagem do tempo geográfico e histórico, assim como de alguma incongruência da modernidade em África.

Em *Casa Maputo: um retrato íntimo* já é evidente uma certa preocupação com o ato de “ver” e “ler” imagens, uma questão surgida com a leitura dos textos de James Clifford, nomeadamente do seu livro *The Predicament of Culture* (1988), onde se inclui o famoso texto “The Pure Products Go Crazy”, que ensina a questionar a origem e o modo de “ver” os artefactos construídos, em particular os que misturam linguagens. Se com Clifford a leitura de uma máscara africana feita de latas de coca-cola passa a ser a de um objeto híbrido e multicultural, produto de uma sociedade nova com essas características, com a nossa obra escultórica pretende-se reler a casa de família, o modernismo ou a política em África, questionando-se as suas origens e o seu papel atual

no continente africano. Juliana Engberg, no catálogo da exposição *Signs of Life* da 1.^a Bienal de Melbourne, inicia o seu ensaio sobre esta obra citando as palavras de Mark Monmonier sobre a cartografia: “There is no escape from cartographic paradox: to present a usefull and truthfull picture, an accurate map must tell white lies” (Engberg, 1999, p. 75). Engberg desenvolve o seu argumento em torno das distorções latitudinais e longitudinais da imagem e da visão política afirmando:

Monmonier’ quip that maps must tell “white lies” becomes particularly pertinent to ferreira’s project in which she makes evident the deliberate distortions that are applied in the mathematical organization of geopolitical territories. Particularly in relation to the deformity applied to countries subjected to colonial status and those out of the Northern hemisphere zone of importance. (Engberg, 1999, p. 75)

Finalmente sublinha-se que o título da obra também constitui uma construção de significado muito específico: primeiro faz-se referência à linguagem usada pelos arquitetos nos seus desenhos, posicionando a palavra “casa” antes do apelido do cliente para identificar o projeto em causa; depois introduz-se um sentido político irónico com a expressão “um retrato íntimo da casa onde nasci”, pois a dita casa, “perdida” num processo de descolonização desconexo (mas nunca assumido) e no subsequente radicalismo do Estado marxista de Moçambique, apesar de literalmente “nossa”, nunca mais poderia voltar a sê-lo, impedindo para sempre um retrato íntimo.

2.3.3 Grupo 3

Neste grupo incluem-se as obras cujo tema principal inicia o ciclo dos trânsitos ou deslocções e das dualidades: *Double Sided* (1996-1997) (Figs. 13 e 14), *Zip Zap Circus School* (2000-2002) (Fig. 20) e *Crown Hall/Dragon House* (2009) (Fig. 28, Anexo A). *Double Sided* é a obra mais evidentemente influenciada pelos ensinamentos teóricos de Homi K. Bhabha e em particular do seu livro *The Location of Culture* (1994), nos quais se relacionam e desenvolvem conceitos também tratados por Edward Said. Neste sentido, conforme já se referiu anteriormente, o posicionamento relacional de um local, capaz de sortir efeitos particulares na perceção da cultura desse local e no seu valor intrínseco; a observação hierarquizada do Outro e dos problemas que daí advêm; ou a sensibilização à existência de espaços intersticiais, de hibridez ou de

double sidedness, todas estas ideias fazem o seu percurso no processo de construção da nossa identidade artística, auxiliando o amadurecimento do olhar crítico sobre as sociedades em que se foi vivendo desde o início da nossa atividade artística, na África do Sul. A leitura, sugestiva, dos textos de Homi K. Bhabha permitiu a definição mais exata de uma metodologia de trabalho artístico que procura uma forma pessoal de valorizar a nossa identidade híbrida, algo que até então parecia ser um impedimento à nossa adequação ao mundo da arte contemporânea. Assim, com a ajuda desses ensinamentos e com o aprofundamento do conhecimento das relações históricas, políticas e culturais que tecem o mundo de hoje, foi possível assumir com lucidez teórica o valor dos campos em jogo e trabalhar com a consciência das nossas falhas – mas também com a segurança das nossas mais-valias. Bhabha permitiu, portanto, inverter uma consciência artística insegura, com raízes nas origens periféricas da artista, fortalecendo a capacidade de negociar e credibilizar o nosso trabalho na esfera internacional contemporâneo. Dito de outra forma, a construção e a aceitação da nossa prática artística, tal como a de muitos outros artistas africanos ou da diáspora (híbridos), beneficiou muito da legitimação internacional dos estudos pós-coloniais.

Double Sided (1996-1997) inicia um estudo aprofundado das desigualdades ou, em termos mais filosóficos, da dualidade. Num primeiro momento a obra foi assumidamente baseada numa metáfora atribuída a Homi K. Bhabha, mais concretamente à sua interpretação por Judy Purdom no texto *Mapping Difference*, inserido na publicação *Third Text* 32 (1995). Essa metáfora, transposta para os textos de nossa autoria que acompanhavam as versões originais de *Double Sided*, explicita o conceito de *double sidedness* como um novo entendimento, mais complexo, da dualidade, a qual não se define por oposições ou competições. A ideia é aqui ilustrada pela insistência na complementaridade dos conteúdos escritos nos dois lados de uma mesma página de papel, em que estes não se anulam nem têm uma hierarquia definida.

A origem deste projeto, que se estendeu no espaço e no tempo, decorre então da interiorização deste conceito de dualidade, associada à forma como Purdom tenta explicar a noção de espaços intersticiais definidos por Bhabha, ou seja: “Bhabha pretende de certo modo representar uma identidade que não é definida e que balança entre diferentes estruturas de pensamento e linguagem, ou que flutua entre posições pelas quais é definida” (Purdom, 1995, p. 22).

Sucintamente, *Double Sided* consiste na conceção de um projeto narrativo em que se trocam fisicamente – literalmente – os “lugares de trabalho” de dois artistas

muito particulares que se escolheu homenagear/criticar, criando-se para tal duas instalações evocativas desses artistas. No primeiro momento homenageia-se Helen Martins, oriunda de uma pequena aldeia na África do Sul, através de uma instalação construída em Marfa, no Texas, local onde Donald Judd havia trabalhado e construído um museu – a Fundação Chinati. No segundo momento Judd é levado para Nieu Bethesda, na África do Sul, onde junto da antiga casa de Martins, *The Owl House*, se cria uma reconstrução do seu ateliê de arquitetura em Marfa. O projeto final sublinha as diferenças abismais e chocantes entre os dois artistas, na maior parte dos casos resultantes das desigualdades socioculturais e geopolíticas. No entanto, o que torna o projeto ainda mais abrangente é o facto do elo de ligação entre os dois momentos e os dois artistas, que também é o ponto de partida para o espectador entender essa conectividade, se resumir à semelhança das paisagens de Marfa e de Nieu Bethesda. De facto, a pertinência de efetuar este projeto surgiu precisamente da semelhança física da paisagem, da possibilidade de serem confundíveis, em oposição ao que acontece quando estas são acompanhadas da respetiva definição dos contextos socioculturais e políticos em que se inserem.

No texto escrito quando da produção da obra em 1996 e 1997, que fazia parte da mesma mas só foi publicado em 2012, pela ocasião da exposição *Trade Routes Over Time* na Stevenson Gallery, em Cape Town (Ferreira, 2012), clarificou-se da seguinte maneira o ponto de partida deste projeto: “I was drawn by the fact that these landscapes exist in two different continents, but also by the differing personalities and their work. It appeared to me that these differences served as counterpoints to the similarity of their contexts” (Ferreira, 2012, p. 51). No contexto do nosso trabalho, esta é a obra mais diretamente relacionada com a noção de espaços intersticiais. Conceptualmente, apesar da distância espacial e temporal da sua concretização – o projeto inicia-se nos EUA em 1996 e só se completa na África do Sul quase um ano depois –, estas duas instalações não existem plenamente em separado. As diferenças que se instalam com o tempo decorrido, as distâncias percorridas e as histórias de cada um dos artistas, que ao se “deslocalizarem” e juntarem novamente sobressaem ainda mais, são fundamentais para o entendimento “global” da obra, bem como para a noção da sua completitude. O gesto de levar uma artista/mulher, pobre e desconhecida para o espaço “famoso e opulento” do artista/homem, rico e reconhecido – e vice-versa – ativa saberes comparativos que ilustram as desigualdades gritantes da relação entre esses dois lugares, formando-se um microcosmo representativo de uma relação muito mais abrangente. José António

Fernandes Dias, no seu texto *Pós-colonialismo nas artes visuais, ou talvez não*, consegue numa simples frase perceber a ambição da obra: “Trata-se de criar um espaço abstrato entre as duas instalações, onde elas se apresentam em simultâneo – Double Sided” (Dias, 2006, p. 335).

A intencionalidade política do projeto, subtilmente articulada com a experiência da paisagem ou com o tributo à qualidade artística de cada uma das obras retratadas, estava também presente nos textos escritos em Nieu Bethesda a 10 de janeiro de 1997:

It is obvious to me now that my aim was to imply a ‘sharing’ of their spaces by taking a bit of the one to the other and vice versa. It is intended as a generous act of bringing connections into action across oceans and continents, but it is simultaneously intended as aggressive and political to highlight the incredible imbalances which exist between these two continents. (Ferreira, 2012, p. 54)

De referir ainda que os assuntos de política identitária de género inerentes a esta “troca” e a esta “dualidade” também são obviamente questionados neste projeto, realçando-se as contradições entre a capacidade de aceitação artística dos artistas enquanto homens ou mulheres.

Já do ponto de vista formal e plástico optou-se intencionalmente pela abordagem da instalação, recriando-se expressivamente os espaços de cada um dos artistas: no caso de Martins criou-se um espaço quase surreal, claramente alusivo da sua condição de autodidata e artista de natureza popular; no caso de Judd criou-se uma instalação evocativa da sua obra num espaço habitado por mobiliário escultórico feito à imagem dos objetos deste artista, cujas qualidades plásticas apontam para a linguagem conceptual e formal do minimalismo. Ironicamente, esta verdade formal ajuda a sublinhar as diferenças arquetípicas entre os dois – a artista africana de prática intuitiva convivendo com o artista americano conceptual; as diferenças inexplicáveis entre os países ocidentais e os africanos, causa de grandes problemas políticos mundiais e, em particular, africanos –, mas a sua “deslocalização”, a troca operada, acaba por igualizar os modelos de duas práticas artísticas opostas.

Zip Zap Circus School (2000-2002) (Fig. 20, Anexo A) é outra das obras que mais incisivamente se ocupa do problema das deslocações no espaço real, político e metafórico. Construído como projeto escultórico ao longo de dois anos e com várias versões materiais, a obra não tem materialização específica permanente. Ela constitui-se

apenas como projeto que se reconstrói de acordo com os desenhos adaptados a diferentes espaços. A obra arrancou em Portugal na sua versão mais próxima do desenho de Pancho Guedes mas no entanto tem uma versão pública apresentada em Cape Town 2002 que constitui o seu ponto máximo conceptual. A sua matriz nasce de uma vontade nossa de materializar em forma escultórica um desejo exprimido pelos intervenientes do circo de adquirir terreno próprio e construir um edifício escola permanente – em suma trata-se do assunto do desejo de uma arquitetura. Assim neste caso articula-se a ideia de desejo de um estrutura no contexto político de África do Sul onde a escola de circo – que se constituía como mais uma ONG no terreno – como projeto político social de qualidade mas com eternas dificuldades financeiras e colocado à margem da sociedade que cada vez mais se empenha no eu novo sistema capitalista global. O projeto remete para a utopia arquitetónica e política e o falhanço do sistema político e económico vigente. No artigo intitulado “Circus Architecture, Ângela Ferreira’s Zip Zap Circus School”, publicado na revista de investigação *Afterall*, a crítica e curadora Filipa Oliveira sintetiza estas reflexões:

Borrowing an unrealised project by the Portuguese architect Pancho Guedes, Ferreira took on a site of utopian ideas, of intermingling expectations and possibilities appropriate to reflections on postcolonial relations – specifically Portuguese cultural amnesia regarding the history of Mozambique. (Oliveira, 2014, p. 39)

2.4 O diálogo entre a teoria e o discurso artístico na discussão do pós-colonial e do após pós-colonial

É sabido que o discurso teórico dos estudos pós-coloniais continha uma componente reivindicativa que pretendia eliminar as desigualdades existentes no discurso instalado do entendimento da história e na realidade do mundo. Contudo, ao longo dos últimos anos tem-se constatado que o discurso pós-colonial não atingiu esse objetivo – o mundo não ficou mais humano e o continente africano continua a ter dificuldade em desenvolver sociedades democráticas e economicamente viáveis. O discurso esgota-se e os problemas não estão resolvidos. No campo específico das artes esse esgotamento é evidente, pois apesar do atual discurso do *mainstream* artístico ter permitido a inserção e reconhecimento de alguns artistas “periféricos”, a verdade é que

ainda não se conseguiu proclamar uma versão mais humanista e verdadeiramente inclusiva da Arte Contemporânea. Este estado das coisas implica, portanto, voltar as atenções críticas para nós mesmos e, sem perder de vista os comportamentos disruptivos que se perpetuam em redor, procurar rever os “princípios utópicos” do pós-colonialismo, analisando e contornando as suas falhas e omissões. É esta mudança conceptual no discurso que já se presente e vem dar folego a uma nova atitude ainda em discussão – aquilo que se designa por *após pós-colonialismo*.

O discurso pós-colonial reduzido às desigualdades de representação pode de facto ter chegado ao fim: permitiu a entrada de alguns artistas africanos no primeiro plano da arte internacional contemporânea, mas parece evidente que não conseguiu abalar o programa de dominação ocidental. O paradigma da arte contemporânea, que privilegia os países mais fortes, mais ricos e decalca a supremacia económica global não se alterou, apenas absorveu e integrou o discurso pós-colonial. O momento é de transição, mas é indispensável sublinhar que a grande maioria da arte produzida fora da Europa e da América do Norte continua a não ser “visível” ou “audível”. Há, contudo, também no ocidente, uma nova visão que se preocupa e assume que todos fazem parte dos problemas existentes e, daí, todos deverem ser alvo do pensamento crítico.

2.4.1 Grupo 4

Neste último grupo de trabalhos consideram-se as obras que sintetizam uma alteração recente no nosso discurso artístico, *Maison Tropicale* (2007) (Figs. 22, 23 e 24) e série *For Mozambique* (2008) (Figs. 25, 26 e 27), mas também se incluem neste grupo *Die Vlermuishuis/Casa Morcego* (2006) (Fig. 21), *BNU* (2009) (Fig. 29) e *Crown Hall/Dragon House* (2009) (Fig. 28, Anexo A). As obras em causa, concretizadas nos últimos oito anos, partilham uma abordagem mais contemplativa e crítica do discurso em que estão inseridas e, como tal, adivinha-se nelas o após pós-colonial. O tom da crítica muda mas não esmorece, pelo contrário, ganha contornos investigativos mais rigorosos, como se fosse imperativo ter a certeza daquilo que se diz e o que se diz ser mais complexo e ambivalente. Por outro lado, a análise a este grupo de obras tenta explorar o nosso discurso e a prática artística como dispositivos de inovação nos discursos teóricos. Em 2.4 desenvolveu-se detalhadamente a influência que a teoria dos estudos pós-coloniais teve na nossa produção artística ao longo dos anos, mas agora

propõe-se identificar os primeiros passos de um percurso que também pode ser inverso, ou seja, em que o discurso artístico (ou a obra de arte) serve como dispositivo de inovação na discussão do após pós-colonial, avançando com propostas de pesquisa e contribuindo para o registo de concretização desse programa teórico.

Neste sentido, *Maison Tropicale* (2007) – onde se inclui sempre o filme de Manthia Diawara com o mesmo título – é a obra que marca a mudança do discurso e do percurso artístico aqui considerados para o que se denomina de após pós-colonialismo. O processo de investigação e o espírito crítico aprofundam-se e já não é suficiente identificar apenas as razões históricas e os fatores críticos na relação pós/neocolonial. Atualmente, todos os interlocutores desta problemática estão sob visão crítica, incluindo os africanos, cuja história de má gerência no período pós-independência pode agora ser revista e criticada.

A história das casas pré-fabricadas de Jean Prouvé, introduzidas como protótipos no continente africano, demonstra como foram concebidas com o intuito de “civilizar” África. Cinquenta anos mais tarde, depois de constatado o falhanço do plano original, as casas tornam-se desejáveis na Europa, agora como objetos fetiche, sendo removidas de maneira muito duvidosa dos lugares onde tinham sido implantadas. Esta história singular, colonial, pós-colonial e neocolonial, serviu de ponto de partida para esta escultura e aborda a complexidade dos detalhes históricos e das premissas europeias que permitem tais atitudes culturais. A escultura aborda todos estes assuntos porque o próprio objeto contém toda a história por ele referenciado – nalguns casos os espetadores da exposição já conhecem esta história e noutros têm de trabalhar um pouco para a conhecer. Nesta obra, o observador pode usufruir do exímio design de Prouvé, mas também é obrigado a contemplar os locais “sepulcrais” de onde as casas foram retiradas – afinal, aqueles a que historicamente pertenciam –, assim se fornecendo uma nova complexidade à análise das relações entre África e a Europa. (Para uma discussão detalhada do projeto *Maison Tropicale* consultar: Ângela Ferreira, Provas de Aptidão Pedagógica e Científica. *Maison Tropicale: Discussão de Um trabalho de Síntese*, FBAUL, 2009).

A relação de trabalho estabelecida com o cineasta, historiador e teórico cultural Manthia Diawara deve ser entendida como prova de que o diálogo criativo se pode alargar ao cinema. Quando da apresentação de *Maison Tropicale* na Bienal de Veneza, Manthia Diawara foi desafiado a fazer um filme que tivesse em consideração o processo de criação e a história do projeto, tendo o cineasta respondido com a criação de um

filme documental que, apesar de autónomo, se interliga de forma muito curiosa com a obra plástica, fazendo com que as duas ganhem uma interdependência inédita. Refira-se que Manthia Diawara, autor de vários livros sobre a história do cinema africano, é perito na obra do cineasta Jean Rouch e a ele se deve o entusiasmo que levou à produção de uma série de trabalhos nossos sobre Moçambique motivados, precisamente, pela obra de Jean Rouch – como é o caso de *For Mozambique* (2008) (Figs. 25, 26 e 27, Anexo A), que também será analisado de seguida. E não podemos esquecer que esta última é obra em que se aprofundam os nossos interesses no filme etnográfico e que finalmente nos conduzem aos filmes de Margot Dias aqui em discussão. Este foi portanto um primeiro passo marcante no diálogo entre a teoria e a prática pós-colonial a que nos referimos acima.

Vejamos como exemplo o texto de uma entrevista feita por Judith Rodenbeck a Manthia Diawara (Rodenbeck, 2010) na revista *October* a propósito do filme (autoria Manthia Diawara) e escultura *Maison Tropicale*, em que a autora começa por apresentar precisamente este processo de pensar dialogante:

Maison Tropicale documents with understated precision the journey taken by these two diasporic Africans (Diawara, born in Mali, lives and works in New York; Ferreira, born in Maputo, Mozambique, lives and works in Lisbon), as they trace the passage of Prouvé's houses from the metal works in Nancy to Niamey and Brazzaville and then to the auction block. Searches for the original sites of the houses, interviews conducted in and across multiple languages with subjects in these two very different cities, and the careful self-interrogation of the two protagonists in terms of their relation to colonial and contemporary Africa, to modernism, and to each other, yields a remarkably reflexive work. (Rodenbeck, 2010, p. 110)

Conforme as perguntas que a entrevistadora apresenta avançam as respostas de Manthia Diawara, que tenta descrever com muita exatidão os processos e a história da nossa investigação no terreno em torno das casas de Prouvé, permitem entender a permeabilidade do espaço conceptual partilhado e a forma como este é depois utilizado criativamente nas duas obras produzidas:

I was seeing Africa; it was so symbolic of Africa to me. I became jealous of Ângela at that moment. I said, "How come Ângela found out about this, why didn't I?" We outsiders are going to Africa all the time but we're kind of blind. This whole

insider/outsider dynamic, and Jean Rouch's notion of reverse anthropology, became very important right away. (Rodenbeck, 2010, p. 113)

No percurso artístico aqui estudado, este é o projeto em que o diálogo entre teoria e prática apresenta maior consistência, no sentido em que a obra de arte, para além de ter um referente teórico, também permite desencadear junto dos ensaístas e pensadores ideias inovadoras e criativas, que mais tarde poderão adicionar ao seu próprio discurso. Como outro exemplo disso, assinala-se o ensaio de Lydie Dyakhaté “Museum Ethics, missing voices and the case of the Tropical Houses”, em torno da nossa *Maison Tropicale* e incluído no livro *Museum Management and Curatorship* (2011). Dyakhaté utiliza o nosso projeto como protótipo para pensar o problema museológico do conceito “shared heritage” que aqui traduzimos por património partilhado e por sua vez a autora partilha connosco os ensinamentos extraídos da sua vivência com as ideias extraídas do nosso projeto escultórico:

Ferreira's work articulates a notion of shared cultural heritage and property that is controversial and not often put into practice in Africa. It underlines the question of modern heritage in Africa and the construction of new societies and complicates issues regarding preservation, restitution and property crucial to modern identities. Angela Ferreira's conceptual installation acknowledges the difficult but important task of recognizing the roles played by sub-Saharan African countries in the appropriation of modernist design during and after colonization. (Dyakhaté, 2011, p. 178)

É com esta obra que se vê adensar o diálogo entre a teoria e a prática, como podemos constatar pela atenção que lhe foi dispensada pelo teórico e curador Okwui Enwezor aquando do seu texto “History Lessons”, incluído numa apreciação geral da Bienal de Veneza:

It is also well worth travelling beyond the Giardini to see Ângela Ferreira's Portuguese pavilion; Ferreira engages in an archaeology of modernism, tropical architecture, and colonialism via Jean Prouvé's Maison Tropicale, a 1951 housing prototype for colonial French Africa. (Enwezor, 2007, p. 383)

No entanto, é Manuela Ribeiro Sanches quem mais sucintamente confirma esta mudança de paradigma, quando no texto *Archeologies of the postcolony*. Ângela

Ferreira and Manthia Diawara's maison tropicales se sente compelida a explorar teoricamente a crítica, a autocrítica e a complementaridade entre o filme de Manthia Diawara e o nosso projeto artístico:

Ângela Ferreira and Manthia Diawara's Maison Tropicales thus offer two distinct, albeit complementary ways of excavating into layers of diverse temporalities, narratives, and voices. Through their archaeologies, they attempt to interrupt univocal narratives of the past and present and redress other possibilities beyond those sanctioned by official national historiographies as well as circulating discourses on a (trans) national level. (Sanches, 2010, p. 96)

A utilidade real deste diálogo entre prática e teoria, feito neste sentido, é reconhecida inclusive pelo filósofo e cientista político Achille Mbembe, ao afirmar que a reflexão suscitada pelas obras de arte aludidas nos seus livros têm marcado a conceção das suas ideias e, conseqüentemente, o estado da arte do após pós-colonialismo:

I am also very grateful to them for inviting me to a panel with Kader, Angela, Kilunaji and Zak, all of whom are people whose work has been an inspiration to many of us working rather in the field of theory and cultural criticism. I do not mention their work here as a matter of politeness but because it seems to me that their work, as well as the works of a number of emerging or confirmed diasporic artists, that their work epitomises, to some extent, some of the questions our panel will be grappling with. (Mbembe, 2010, conferência Tate Modern After Post-colonialism: Transnationalism or Essentialism?)

For Mozambique (Model No. 1 of Screen -Tribune-Kiosk celebrating a post-independence Utopia) (2008) (Fig. 25, Anexo A) é a obra que vem fechar este grupo e que nasceu precisamente do diálogo profissional intenso com Manthia Diawara que nos interessa documentar nesta tese. Como já referido atrás este cineasta é perito na obra de Jean Rouch e transmitiu-nos uma certa curiosidade em torno da história da presença de Jean Rouch em Moçambique, logo após a independência do país em 1976, e do projeto cinematográfico que este aí desenvolveu ao longo de um ano. Curiosamente este interesse por filme etnográfico, ou esta conexão de conteúdos, vai estender-se até à presente tese de doutoramento. Rouch é afinal o etnógrafo cineasta que, ao tempo, mais criticamente pensava o papel da etnografia em África e que, com o seu projeto político

peçoal e cinematográfico, pretendeu investir no contexto de Moçambique através da criação de um protocolo entre a Universidade de Nanterre e a Universidade Eduardo Mondlane em Maputo. Este protocolo permitiu-lhe deslocar-se ao país para desenvolver uma série de *workshops* em filme Super 8 em que se ensinava o uso de filme como ferramenta política. A sua ideia baseava-se na proposta do filme poder ser uma imagem quase imediata, filmando de manhã, revelando de tarde e apresentando de noite.

No rasto desta experimentação política e pedagógica, e durante a sua estadia em Maputo, Jean Rouch filma e produz um pequeno documentário cuja autoria partilha com o seu amigo Jacques D'Arhuys. O filme intitula-se *Makwayela* e retrata a performance do coro composto pelos trabalhadores de uma fábrica de garrafas daquela cidade. No nosso projeto contracenamos a projeção deste filme, por inteiro, com um pequeno vídeo de Bob Dylan no concerto *Hard Rain Show*, aquando da atuação em que lança a sua canção "Mozambique". Canção esta que surpreende a maior parte do público de Dylan que nem tão pouco sabia onde se localizava o país. Dylan, como cantador político e "engagé" teria com certeza alguma empatia com o processo político em curso. A nossa escultura (existem 3 versões diferentes desta obra: *Model No. 1*, *Model No. 2* e *Model No. 3*) une assim, num ecrã "double sided", com projeções simultâneas e sons alternados, duas visões diferentes vindas de dois estrangeiros sobre o país recentemente independente. A estrutura que permite esta projeção com dois lados é, por seu lado, baseada nos modelos construtivistas tridimensionais desenhados por Gustav Klucis como sistemas de apresentação de material "agit prop" ou seja, sistemas de disseminação de informação política. Estes modelos transformam-se aqui em forma escultórica e poética, contentores de comentários políticos ou de sugestões para a contemplação dos documentos dos dois voyeurs em território Moçambicano. O sentido de ambivalência é intencional e premente nesta obra. O espetador sente-se entusiasmado com o projeto político independentista africano aqui celebrado mas simultaneamente pressente o peso do voyeurismo de dois estrangeiros sobre um processo político muito particular e que lhes é distante. É uma obra de celebração e de crítica ao mesmo tempo. Talvez a primeira que nos faz viajar entre uma perspectiva e o seu oposto. É Gilda Williams, no seu artigo "Front of House, Parasol Unit", na revista *Art Forum*, que melhor descreve esta ambiguidade:

Tuneless strains of Marxist chanting alternate with Dylan's hypnotically catchy tune (...). His lyrics are an outrageous combination of Western indifference and exploitative

macho tourism, wherein the 'freewheelin' male visitor enjoys "the pretty girls of Mozambique" before carelessly abandonig this idyllic island of "lovely people living free". (Williams, 2008, p. 473)

Finalmente saliente-se que a posição geográfica e periférica de Portugal permitiu integrar no discurso pós-colonial uma perspectiva da diáspora muito particular, pois embora a herança colonial portuguesa possa ser igualada à de outros países colonizadores, a verdade é que em Portugal a revisão crítica dessa história está por fazer ou está no seu início, havendo, portanto, um espaço por preencher. Mais, a inserção de Portugal no mapa global da contemporaneidade é a de um país europeu pobre, periférico e com uma posição enfraquecida quando comparada com a de outras potências colonizadoras. Esta posição, que também não é tão ameaçadora para as culturas colonizadas e reflete um certo hibridismo português – uma cultura ao mesmo tempo colonizadora e colonizada –, terá condicionado as nossas reflexões. Suspeita-se que este posicionamento tem contribuído para a especificidade do nosso olhar pós-colonial, pelo que é legítimo supor o advento de um olhar após pós-colonial igualmente específico – uma questão a que se procurará dar resposta nesta tese de doutoramento.

CAPÍTULO 3

CRIAÇÃO DA OBRA DE ARTE INÉDITA

A investigação feita na preparação de uma obra de arte tem sempre uma natureza mais pessoal e idiossincrática. Esta prende-se com uma procura detalhada de dados históricos, teóricos e imagéticos que permitem a construção de um ponto de vista sobre o material a trabalhar. Este ponto de vista mais complexo, que relataremos agora, pode não transparecer totalmente na obra resultante, pois as obras de arte querem-se abertas e democráticas, mas é necessário ao artista para proceder ao seu desenvolvimento. A recolha do material investigativo que serviu de ponto de partida para desenvolver a obra escultórica aqui apresentada parte da história da etnografia do importante antropólogo português Jorge Dias (1907-1973) e de sua mulher, a etnomusicóloga de origem alemã Margot Dias (1908-2003).⁴

No rasto do trabalho cinematográfico que o cineasta e etnógrafo francês Jean Rouch desenvolveu em Moçambique em meados dos anos 1970, com o qual se criou a série de esculturas intituladas *For Mozambique* em 2008, atrás referenciadas, descobriram-se outros filmes etnográficos da autoria de Margot Dias, feitos em 16 mm, que se encontram em depósito no Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa e também no Museu Nacional de Arte em Maputo. Após alguma investigação percebeu-se que Margot foi casada com o antropólogo Jorge Dias, o reconhecido “pai” da etnografia moderna portuguesa e um dos grandes responsáveis pela atualização e implantação desta área científica em Portugal, assim como foi o grande incentivador do movimento que levou à construção do Museu de Etnologia no Restelo, em Lisboa.

A montagem destes filmes é propositadamente pouco elaborada não só por ser essa a intenção da autora, que provavelmente seguia um princípio de respeito pela integralidade do plano comum a muitos filmes etnográficos da época, como pelo facto de Margot não ser uma cineasta. Os filmes também estão pouco contextualizados, existindo apenas um pequeno livro descritivo da autoria de Catarina Alves Costa, feito ao serviço do Museu Nacional de Etnologia. Em Portugal os filmes podem ser vistos

⁴ Os dados biográficos dos Dias são, na sua maioria, extraídos de Harry G. West em “Invertendo a Bossa do Camelo. Jorge Dias, a sua Mulher, o seu Intérprete e Eu”, e Clara Saraiva em “António Jorge Dias (1907-1973): 100 anos de Antropologia em Portugal”, E-boletim da Associação Portuguesa de Antropologia (4) Janeiro 2008. Disponível em < URL: (http://comunidadeimaginada.wordpress.com/livros_leituras/antropologia-em-portugal/) >

mediante marcação prévia e com autorização do diretor do museu – o nosso primeiro visionamento foi concedido em 2008, seguido de setembro de 2013, e o visionamento feito em outubro de 2013 – mas já foram mostrados em Maputo no ano de 2007 durante o festival de filme documental daquela cidade – Dockanema.

Constituindo-se mais como um documento de observação do Outro, os filmes foram elaborados com uma abordagem nitidamente voyeurística, típica do europeu etnógrafo que trabalhou em África antes do fim do colonialismo e que obteve “autorização” para penetrar nalguns dos rituais mais íntimos e privados de “outra” cultura de uma forma impositiva, duvidosa e problemática. Exemplo disso são algumas cenas de uma circuncisão masculina, que Margot Dias descreve como tendo sido filmadas para ela pelo seu colaborador Manuel Viegas Guerreiro.

Tendo em conta que Moçambique na altura era uma colónia portuguesa, foi com alguma reserva crítica que se abordaram estes filmes de Margot Dias e os seus possíveis significados. Contudo, procedeu-se à investigação em torno do tema.

3.1 Investigação, concepção e elaboração de um trabalho de escultura inédito

O antropólogo Jorge Dias empreendeu um vasto projeto de registo etnográfico de cultura do povo Makonde⁵ que vive no norte de Moçambique, essa investigação levou-o ao território em várias viagens de trabalho. Margot Dias integrava a equipa de pesquisa durante estas viagens e ocupou-se de fazer a documentação visual dos povos estudados, quer em fotografia quer em filme de formato 16 mm. Este projeto etnográfico exaustivo foi financiado pela Junta de Investigação do Ultramar e produziu resultados reconhecidos que foram publicados nos quatro tomos do livro *Os Macondes de Moçambique* I, II, III e IV, da autoria de Jorge Dias. A Junta de Investigação do Ultramar (hoje Junta de Investigação Científica e Tropical) fazia parte do então Ministério do Ultramar (Figs. 79 e 80, Anexo D), com sede situada no grande edifício de gaveto que hoje alberga o Ministério da Defesa Nacional, localizado no outro lado da rua do Museu Nacional de Etnologia (Fig. 81, Anexo D).

⁵ Todos os documentos de Jorge Dias e da sua época referem-se ao povo Makonde usando a grafia aportuguesada do nome, “Maconde”. Por razões de atualidade política e porque se escreve em 2014, optou-se pela diferenciação, utilizando em todo o texto, exceto nos títulos de obras citadas, a grafia “correta” do nome, “Makonde”.

Posteriormente ao conhecimento da existência desta história e do seu material visual foi possível ter acesso aos *Diários* de Margot Dias (Figs. 73 e 74, Anexo C), escritos durante as suas viagens pelo norte de Moçambique e da Tanzânia e que revelam um testemunho pessoal e direto da sua participação no projeto de investigação etnográfica liderada pelo seu marido Jorge Dias. Ao descreverem a geografia e os detalhes do território e ao abordarem os problemas das vivências em “trabalho de campo”, estes “diários” não só permitiram dar corpo a um entendimento mais íntimo dos autores desse empreendimento, como acabaram por revelar de uma forma muito mais complexa e vivida a autêntica “aventura” experienciada pelos protagonistas, algo que o testamento da publicação científica obviamente não transmite. Os diários da Margot Dias, por exemplo, não omitem a complexidade sociopolítica da situação com que se confrontavam todos os dias, atestam a relação que o casal de investigadores portugueses tinha com o regime colonial ou de como dependiam das infraestruturas governamentais para prosseguir nas suas viagens e concretizar as suas ambições científicas, assim como por vezes testemunham o seu horror pelo projeto colonial.

Contudo, só após a leitura de um artigo de Harry G. West traduzido do inglês para integrar o livro de Manuela Ribeiro Sanches *Portugal Não É Um País Pequeno* (2006), intitulado “Invertendo a Bossa do Camelo. Jorge Dias, a sua Mulher, o seu Intérprete e Eu” (West, 2004) é que se tornaram evidentes as complexidades deste projeto investigativo do casal Dias, o que, por sua vez, o transformaram num tema com potencial para ser um ponto de partida para um trabalho escultórico.

Harry G. West é professor de antropologia na School of Oriental and African Studies, da Universidade de Londres. Desenvolveu pesquisa em Moçambique desde 1991 e numa das suas pesquisas focou-se precisamente sobre a mesma área geográfica que o casal Dias tinha estudado. Como tal, acabou por retrazar os passos dados por Jorge e Margot Dias no terreno. Com o tempo passado no local, travando conhecimento com algumas das pessoas que teriam tido contacto com o casal Dias, nomeadamente o seu intérprete Rafael Mwakala, e também através de entrevistas feitas com a própria Margot Dias, em Lisboa, West apresenta uma história de investigação que, do seu ponto de vista, estava completa e sinistramente emaranhada com a política colonial portuguesa. West demonstra que o financiamento do Ministério do Ultramar a este projeto implicava que Jorge Dias fizesse relatórios confidenciais para o Governo português e aponta igualmente que estes relatórios continham informação secreta sobre o início da criação da Frelimo e o crescimento do número dos seus quadros no local.

Mwakala, por exemplo, teria sido um dos membros iniciais do movimento de libertação quando este iniciou as suas atividades em terreno da então Tanganika (agora Tanzânia), que faz fronteira com o território do norte de Moçambique onde Jorge Dias concentrava a sua atenção. O grupo de pesquisa podia, portanto, ser interpretado com sendo simultaneamente um grupo de espionagem política. É certo que West deixa bem claro que a equipa de Dias teria sido pouco eficaz ou, no mínimo, medíocre nos seus esforços de espionagem, assim como também sublinha que, por outro lado, terá investido bastante na crítica aos colonos e ao governo português. Harry G. West apresenta, assim, de uma forma complexa e subtil a colaboração entre a política e a ciência. O próprio Jorge Dias, citado nesse artigo, afirma: “Embora não sejamos políticos, e tenhamos relutância em fazer incursões em domínios alheios aos nossos interesses profissionais, somos obrigados a fazê-lo dadas as íntimas relações entre o político e o social” (Dias, citado em West, 2004, p. 169).

O interesse desta história situa-se precisamente neste “casamento” invisível da etnografia com a política, que continua relativamente apagado do legado científico de Jorge e Margot Dias. Deste ponto de vista, este é um caso que ilustra muito bem os hábitos de esquecimento ou apagamento histórico que resultam na pobreza ou quase ausência de um discurso crítico pós-colonial na história portuguesa. Jorge Dias foi com certeza um investigador de qualidade, um etnógrafo inovador e valioso para Portugal, mas se a opinião de Harry G. West tem algum valor, a forma como este projeto estava invisivelmente politizado convida a uma análise que, no nosso caso, estimula a vontade de criar um trabalho artístico capaz de revelar e questionar estas cumplicidades sem esquecer a subtilidade e a complexidade do tema.

A completar este cenário, é de sublinhar que o povo Makonde é produtor de uma das mais ricas tradições escultóricas da costa leste de África, pelo que a combinação de material escultórico, científico, político, e cultural relacionado com este tema o torna aliciante e com potencial para espoletar o conteúdo artístico na área da escultura.

Finalmente é de sublinhar não ser intenção da autora desta tese e da obra artística a ela associada fazer um trabalho de denúncia do projeto científico de Jorge e Margot Dias, mas sim analisar as interceções conceptuais para alcançar um melhor entendimento das falhas do discurso crítico pós-colonial no contexto nacional. Adicionamos ainda que, de início, os filmes de Margot não se mostravam apelativos para desenvolver uma obra de arte, o seu interesse provinha antes do facto de se considerar que estes podiam ser vistos como os antepassados etno-cinematográficos dos

filmes de Jean Rouch produzidos em Moçambique. Os filmes de Margot Dias antecipam, assim, os filmes de Jean Rouch, cujo projeto etnográfico pós-independência já era amplamente conhecido, nomeadamente pela sua inclusão em trabalhos nossos – ver *For Mozambique* (2008) (Figs. 25, 26 e 27, Anexo A), e *Political Cameras (from the Mozambique series)* (2012) (Fig. 46, Anexo B).

3.2 Escolha do referente: Investigação teórica e visual do referente

Como em muitos outros trabalhos escultóricos nossos, o referente inicial tende a desmultiplicar-se em vários outros referentes, que relacionados uns com os outros compõem aquilo que constitui a complexidade do discurso crítico e específico de cada obra. No caso de *A Tendency to Forget* o referente inicial e principal é o próprio material dos filmes que Margot Dias fez no norte de Moçambique entre 1956 e 1960 no âmbito da Missão de Estudos da Minorias Étnicas do Ultramar Português (MEMEUP), incluindo as razões da sua feitura, todos os seus conteúdos e outros para os quais estes apontam.

3.2.1 Os Filmes: introdução a Margot Dias e seu contexto de pesquisa

Margot Dias integrou a equipa de investigação etnográfica que o seu marido Jorge Dias liderava, tendo sido no contexto dos trabalhos dessa equipa que os filmes foram produzidos. Por isso se torna essencial entender quem era Jorge Dias e qual foi o intuito e o contexto do seu projeto investigativo em Moçambique. A sua vida e obra cruzam os três territórios privilegiados de pesquisa e comentário no nosso trabalho escultórico – Portugal, Moçambique e África do Sul (ver 2.4 A validação do discurso pós-colonial na construção de um discurso coerente, desta tese) –, razão pela qual desde logo se tornou um objeto de pesquisa importante.

Filho de uma família burguesa, Jorge Dias nasceu e cresceu no Porto, passando a sua juventude entre a cidade e a propriedade de família em Guimarães, o que deu aso ao seu gosto inato de vaguear pelas montanhas do Norte e observar a vida nas regiões rurais. Em 1937 ingressa na Universidade de Coimbra, onde se licencia em Filologia Germânica, mas logo no ano seguinte é convidado a ir para a Alemanha lecionar português, onde frequenta as Universidades de Rostock, Munique e Berlim. Jorge Dias

conhece Margot na Alemanha, com quem se casou em 1941, ainda durante o período dos seus estudos que culminaram no Doutorado em Estudos Etnológicos, da Universidade de Munique, com a tese *Vilarinho da Furna – Uma Aldeia Comunitária* (1944), posteriormente editada em Portugal (1948). No ano em que defendeu a tese o casal decide deixar a Alemanha e regressar à Península Ibérica, assentando arraiais temporariamente na Galiza. Estava-se nos momentos finais de uma Guerra violenta e destrutiva, em particular para a Alemanha, pelo que se pode imaginar como Munique tinha deixado de ser um local apazível para viver. Pouco tempo depois, em 1947, regressam a Portugal, pois Jorge Dias é convidado a criar e liderar o novo Centro de Estudos de Etnografia Peninsular na cidade do Porto.

Diga-se desde já que Jorge Dias é comumente considerado uma das figuras mais influentes da Antropologia e da Etnografia em Portugal. Era sem dúvida um homem excecional à época, um dotado professor, inovador, aventureiro, carismático e extremamente valioso para a criação e estabelecimento da Etnografia moderna em Portugal. Escritor prolífero, publicou mais de 150 artigos e 4 grandes trabalhos de Etnologia. No entanto, do nosso ponto de vista, Jorge Dias também se apresenta como um homem ambicioso e muito ingénuo que encorajou acriticamente certas contradições, visíveis na sua prática científica e no seu percurso pessoal, que apontam de forma incisiva para as complexidades daquele tempo e daquela história – que também é a nossa – e podem servir de modelo para o desenlace de alguns dos entraves ao nosso entendimento do Portugal contemporâneo – e por isso se pensa que quanto mais transparentes forem essas contradições, mais facilmente se pode desvendar o contexto presente.

Enquanto doutorando e professor de português na Alemanha, Jorge trabalha com um grupo muito específico de investigadores e pensadores da Antropologia e da Etnologia, conhecidos por promoverem as ideias da *Volkskunde* (Ciência do Povo), que se abordarão mais adiante. Mas aquilo que suscitou mais curiosidade no texto de Harry West, foi ter-se conhecimento de outras personagens que se cruzam com a nossa história pessoal também terem estudado na Alemanha mais ou menos pela mesma época, o que evidentemente chamou a atenção da nossa sensibilidade crítica para esse contexto académico e político. Trata-se, nomeadamente, do caso de Hendrik Verwoerd (1901-1966), o primeiro-ministro sul-africano (entre 1958-1966) considerado responsável pela conceção e implementação do apartheid na África do Sul. Embora anterior, o percurso académico de Verwoerd incluiu passos semelhantes aos de Jorge Dias, pois por volta de

1926 estudou Psicologia na Alemanha, onde é provável que a sua introdução ao estudo da Eugenia tenha servido de base às políticas do apartheid que mais tarde aplicou na África do Sul.

Esta conexão talvez algo inesperada – mas possível, senão a um historiador pelo menos a um artista – permitiu elaborar outras considerações. A presença de Jorge Dias na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial é talvez o primeiro dado idiossincrático a ter em conta no seu percurso de vida, pois de maneira nenhuma esse é um período que possa ser considerado “regular” na história daquele país ou de qualquer instituição que aí operasse. Repare-se que, em particularmente no campo da Etnologia e da Antropologia, esses eram tempos em que as teorias sobre a hierarquia das etnias e das raças estavam em grande foco naquele país. Sublinhe-se, contudo, que não se pretende aqui incorrer numa acusação incauta da personalidade em causa, a intenção é apenas fazer uma contextualização crítica da obra deste antropólogo (e de sua mulher, com quem trabalhou em conjunto), o que inclui o seu período formativo. Na verdade, como não temos nenhuma prova de que Jorge Dias tivesse pleno entendimento da complexidade política em que se encontrava, nem dos efeitos dos ensinamentos vindos das universidades alemãs da altura, é lógico que não se propõe aqui uma tal simplificação da matéria ao ponto de induzir o leitor em possíveis culpabilizações... Mas imagina-se que algum efeito este contexto terá tido na sua formação.

É de notar que durante toda a nossa investigação não se encontrou qualquer evidência de Dias ter escrito ou comentado o contexto político na Alemanha durante os anos da sua vivência naquele país, nem existe prova de comentários seus em torno do fenómeno do nazismo, muito menos da própria Guerra. Esta lacuna, que persistiu como dado agourento na nossa mente durante o período gestativo da obra artística desta tese, foi ainda mais realçada quando se teve conhecimento das capacidades de análise crítica e política de Dias nos seus famosos “relatórios confidenciais” escritos mais tarde ao serviço do Estado Novo – apresentados mais adiante juntamente com a análise de Rui M. Pereira. Note-se ainda que tanto Jorge como Margot Dias insistiram sempre que o seu projeto era científico e, sintomaticamente, “apolítico” (West, 2004). Curiosamente, verifica-se a existência de outros investigadores a questionarem este mesmo facto, como é o caso de Omar Ribeiro Thomaz no seu texto *O Bom Povo Português: Usos E Costumes D’Aquém e D’Além-mar*:

Jorge Dias defende sua tese de doutorado sobre a aldeia comunitária de Vilarinho da

Furna na Universidade de Munique, nos duros anos da Segunda Guerra Mundial, para em 1944 deslocar-se para Santiago de Compostela, onde permanece até 1947. Embora seus comentadores o distanciem de qualquer ideário totalitário, sua passagem pela Alemanha no período nazista e pela Espanha franquista denota uma trajetória, no mínimo, ambígua. (Thomaz, 2001, p. 74)

Presume-se que todos aqueles que viveram sob regimes totalitários ou situações políticas extremas, como foi o nosso caso durante o tempo do apartheid na África do Sul, tem de sentir alguma dificuldade em entender esta omissão da parte do casal Dias, só podendo interpretá-la como intencional. Para além disso, o “pacto” que Jorge Dias fez com o regime vigente, para quem trabalhava por encomenda e de que era beneficiário, instalou uma ambiguidade política em toda a sua obra e no seu ponto de vista enquanto cientista e etnólogo.

Mas volte-se à sua história pessoal. Dias não permanece muito tempo na sua cidade natal, o Porto. Entre 1952 e 1956 vemo-lo a lecionar Etnologia na Universidade de Coimbra, onde organizou a sua primeira tentativa museológica num pequeno Museu Escolar de Etnologia. Em 1956 o casal muda-se para Lisboa porque Jorge Dias vai lecionar Antropologia Cultural no então Instituto Superior de Estudos Ultramarinos (ISEU), cujo currículo deveria privilegiar a componente ultramarina. Nesse mesmo ano organiza um plano de missões etnológicas nas colónias ao serviço da Junta de Investigações do Ultramar, fazendo uma primeira viagem prospetiva a África (Guiné, Angola, Moçambique). Se, por um lado, necessitava de preparar documentação para integrar a componente curricular da matéria a lecionar no ISEU, por outro, há evidências da sua vontade de embarcar num projeto de recolha etnográfica. No âmbito do referido plano “missionário”, em 1957 é criada a *Missão de Estudo das Minorias Étnicas do Ultramar Português*, para a qual Jorge Dias reúne uma equipa muito forte que inclui, para além da sua mulher Margot Dias, Ernesto Veiga de Oliveira, Manuel Guerreiro, Fernando Galhano e Benjamin Enes Pereira. Dá-se então início ao trabalho de campo, em Moçambique, junto dos Makondes. São programadas cinco viagens de pesquisa, a efetuar entre 1956 e 1960. São estas as viagens que interessam ao nosso estudo porque é no contexto da pesquisa desta equipa de Jorge Dias que Margot produz os filmes etnográficos que se tornaram o ponto de partida para a obra escultória da nossa tese, e cuja transmissão em suporte monitor televisivo é filmado por nós e apresentado na sua componente videográfica. Como resultado das suas campanhas de

investigação, em 1959 Dias inaugura em Lisboa uma exposição no Secretariado Nacional de Informação (SNI), o organismo público responsável pela propaganda política, informação pública, comunicação social, turismo e ação cultural durante o regime do Estado Novo, aonde apresenta os resultados do trabalho. A esta mostra deu o título de *A Vida e Arte do Povo Maconde*.

Sobre toda esta história e no âmbito do nosso estudo é importante aprofundar sobretudo dois pontos: por um lado, o trabalho antropológico e etnográfico de Dias e as suas fontes conceptuais; por outro, o significado da ligação entre as suas ambições científicas, nomeadamente o desejo de estabelecer em Portugal um curso universitário de Antropologia cientificamente creditado, com as ambições políticas do Estado Novo, para quem ele trabalhava.

Quanto aos conteúdos antropológicos e etnográficos recorre-se aqui aos ensinamentos de Clara Saraiva no texto *António Jorge Dias (1907-1973): 100 anos de Antropologia em Portugal* (2008). De acordo com a autora, Jorge Dias é influenciado por duas correntes de pensamento antropológico, o Difusionismo alemão e o Culturalismo americano, a partir das quais introduziu e desenvolveu em Portugal, entre outros, dois tipos de trabalhos de investigação que se tornaram clássicos da Antropologia: os primeiros são as monografias, cujos exemplos maiores são as publicações sobre o comunitarismo agro-pastoril em Vilarinho da Furna e Rio de Onor; os segundos são sobre tecnologias tradicionais, como a sua profunda investigação sobre os arados portugueses. Aliás, pode-se mencionar aqui que, por pura coincidência, o nosso primeiro contacto com o trabalho de Jorge Dias aconteceu precisamente em torno deste assunto, quando da investigação feita no Museu Nacional de Etnologia (MNE) para a preparação da nossa primeira exposição em Portugal, *A propósito de...* (1989), no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, proposta escultórica que teve como referente os mesmos arados que Jorge Dias teria estudado e colecionado para o espólio do MNE – instituição de que foi o grande impulsionador e criador, apesar do edifício do museu só ter sido inaugurado após a sua morte. Tem-se conhecimento, portanto, da extensão do espólio do Museu, assim como da abrangência do trabalho de pesquisa e recolha feito por Jorge Dias.

Quanto à ligação entre as ambições científicas de Jorge Dias e o projeto político colonial do regime, rapidamente se percebeu que também havia outros a abordarem e questionarem o papel complexo desempenhado por Jorge Dias. Omar Ribeiro Thomaz, no artigo já mencionado, refere claramente que o motor de arranque conceptual do

projeto colonial português – que vai perdurar até ao 25 de Abril e com o qual Dias é conivente – procura incluir o saber científico para adquirir a credibilidade internacional necessária às suas ambições políticas (que já estavam a ser questionadas), tomando a iniciativa de criar a Escola Superior Colonial, mais tarde transformada em Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina (ISCSPU) e ao qual Dias esteve ligado. Sobre este tema, Ribeiro Thomaz escreve:

A demanda pela fundação de uma Escola Superior Colonial se fazia no interior de um movimento intelectual presente nas demais potências colonizadoras – que preconizava uma “ocupação científica” dos territórios ultramarinos. Tal ideia de “ocupação” pressupunha não apenas a noção de que seria necessário “conhecer” para melhor “dominar”, mas, sobretudo, a de que o processo colonizador deveria ser orientado por pressupostos verdadeiramente científicos, sob a égide de uma “ciência colonial”. “Saber”, “dominação” e “exploração” colonial estariam, nos termos dos próprios intelectuais colonialistas, absolutamente imbricados: o controlo dos nativos (da sua força de trabalho) e dos territórios coloniais (a exploração adequada dos seus recursos físicos) seria eficaz quando orientado por pressupostos científicos. (Thomaz, 2004, p. 66)

É ainda este investigador que ajuda a concluir como estes dados podem ter poder interpretativo e vir a tecer um entendimento mais complexo entre o percurso pessoal, as ambições científicas e políticas de Jorge Dias e de sua mulher. Na verdade, o seu percurso e as suas ambições estavam muito bem entrelaçados, servindo-se mutuamente e complementando-se de forma inesperada. O texto de Thomaz só vem corroborar o nosso raciocínio, pois a leitura que faz de Dias, dos seus contextos e percursos, é muito clara:

Sua situação confortável em contextos autoritários não deve ser negligenciada: do ponto de vista conceitual, a visão “culturalista” que ganha corpo ao longo de sua obra não deixa de alimentar a própria ideologia salazarista; e seu posterior compromisso com o colonialismo salazarista fica evidente nos relatórios que se predispõe a enviar ao Ministério do Ultramar, detalhando as condições sociais e políticas dos povos visitados. (Thomaz, 2004, p. 74)

Sem pretender entrar no debate detalhado da história da Antropologia em Portugal, nem sequer querer desacreditar o seu valor académico no contexto nacional ou mesmo internacional, o certo é que, para além de Thomaz, existem outras vozes dentro do campo da Antropologia a levantar dúvidas quanto à eficiência dos métodos e dos conhecimentos de Jorge Dias, ou à forma como estes se posicionavam no panorama internacional da disciplina. De acordo com João de Pina Cabral, outro conceituado antropólogo português, de uma geração mais recente, a consideração que Dias merece como sendo o pai da Antropologia moderna portuguesa não deve omitir que no seu trabalho existe alguma falta de rigor teórico, mesmo quando relativizado pela comparação com o trabalho desenvolvido, por exemplo, no Instituto Rhodes-Livingstone (Rodésia do Norte, hoje Zâmbia), cujo contexto colonizador era semelhante (Cabral, 1991). Esta crítica vinda de outro académico – que no entanto não deixa de ter respeito por Dias – torna-se útil por vir confirmar que esta discussão está em aberto nos círculos da Antropologia, mesmo quando, aparentemente, a sua credibilidade é raramente contestada ou reavaliada publicamente.

De facto, tentar demonstrar o comprometimento político de Dias com o Estado Novo não é uma inovação deste estudo. Existem ainda outros investigadores que, por razões diferentes, chegam às mesmas conclusões. Veja-se o caso de Lorenzo Macagno, que no seu texto *Lusotropicalismo e Nostalgia Etnográfica: Jorge Dias entre Portugal e Moçambique* (2002), apresentado na *Mediterranean Studies Association's 3rd Annual International Conference*, realizada entre 24 e 27 de maio de 2000 em Salvador, na Bahia (Brasil). Macagno declara sem rodeios as suas intenções investigativas: “Vamos tentar esboçar a forma, um tanto heterodoxa, pela qual Jorge Dias se apropria desses princípios [do Lusotropicalismo de Gilberto Freyre] Ele foi, sem dúvida, um simpatizante do regime português” (Macagno, 2002, p. 102). E ainda referindo-se a Jorge Dias:

Em Outubro desse ano [1951], visita o Recife, a convite do Instituto Joaquim Nabuco. Em uma entrevista publicada no Diário de Pernambuco, elogia a colonização portuguesa e o próprio Gilberto Freyre, que realizava, naquela ocasião, a referida viagem por várias províncias ultramarinas. [As viagens de Freyre foram feitas a convite do Estado Novo, que também se apropriava das suas teorias para consubstanciar a sua política colonial]. (Macagno, 2002, p. 103)

Para que o panorama nacional não fique representado de forma incompleta, adiciona-se aqui um outro dado importante. Apesar da ditadura vigente no país, para a qual Dias trabalhava, havia em Portugal um grupo de artistas, de pensadores e intelectuais que se opunha ao governo e que praticava através da sua arte, a escrita, a arquitetura, a música ou o cinema, a construção de uma etnografia alternativa e contra o Estado Novo. Procuravam uma visão alternativa do mundo rural português. Segundo João Leal, a sua conceção de cultura popular:

(...) tende simultaneamente a projetá-la para o futuro, na medida em que a cultura popular passa a ser implicitamente vista como parte de um programa de transformação democrática de Portugal ou, mais modestamente, de um programa vanguardista de renovação das artes. (Leal, 2000, p. 54)

Em geral, estes outros intervenientes beneficiavam do apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, onde se refugiavam, e incluíam autores como Michel Giacometti, Fernando Lopes Graça, Ernesto de Sousa, Manuel de Oliveira, António Campos ou ainda os arquitetos como Fernando Távora, Kiel do Amaral, Rui Pimentel, Nuno Teotónio Pereira (entre muitos outros), responsáveis pelo *Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal*, realizado durante os anos 1950 e publicado em 1961.

É também importante mencionarmos de novo a figura de Alfredo Margarido que constitui a mais relevante posição contra o governo de então, mostrando como era possível construir uma obra académica de relevo em oposição ao regime.

Mas volte-se a Macagno, para com ele se compreender os fundamentos do pensamento sobre o colonialismo português construído por Jorge Dias, o qual viria a permitir o seu estreito envolvimento com o Estado Novo e, em particular, com os Ministros do Ultramar Raul Ventura e Adriano Moreira – abra-se aqui um parêntesis para referir que Adriano Moreira é, talvez, o intelectual mais comprometido com a causa colonial portuguesa entre meados de 1950 e inícios de 1960. Especialista em direito internacional, é nomeado diretor do ISEU (Instituto Superior de Estudos Ultramarinos) em 1959, onde já anteriormente, em 1956 e enquanto diretor do Centro de Estudos Políticos e Sociais, tinha convidado Jorge Dias a integrar os quadros do Instituto. Em 1961 assume o Ministério do Ultramar, ano em que se inicia a guerra colonial. A ele e à sua posição no panorama político contemporâneo se voltará mais à frente, quando da apresentação dos edifícios usados como referência para a nossa

presente obra.

De acordo com Macagno, em 11 de dezembro de 1956, Jorge Dias profere uma conferência inaugural por ocasião do início das suas funções como professor na abertura dos cursos do ISEU em que se torna evidente a sua capacidade metodologicamente errônea e ingênua de descrever as características dos portugueses como benevolentes, algo que também se pode constatar em alguns dos seus textos:

De facto, o Português não tem necessidade de se afirmar negando, antes, pelo contrário, movido por um ideal de fraternidade, afirma-se amando. Está nisso o segredo da harmonia que se observa em todos os territórios em que os Portugueses se fixaram. (Dias, 1960, p. 147)

Pensamento este que tem sequência quando, mais tarde, referindo-se aos colonos portugueses, afirma: “O que se pedia deles não era a exploração sistemática das fontes de riqueza, mas que contribuíssem para alargar a pátria portuguesa, colaborando com os indígenas na mesma obra de civilização” (Dias, 1960, p. 27). Até ao fim da sua vida não existe nenhuma evidência de Dias ter deixado de acreditar que havia uma relação entre o espírito comunitarista das aldeias do norte de Portugal que ele havia estudado e o espírito dos colonos que encontra em África; nem que esse espírito “bom” dos portugueses, a sua capacidade generosa de adaptação por ser o povo menos desenvolvido da Europa, não fosse a razão pela qual o nosso colonialismo teria sido de todos o mais dócil e integrador. Todavia note-se que após leitura dos seus relatórios e consulta dos seus diários registamos um certo cinismo e desespero da parte de Dias em relação ao colono português, particularmente em comparação com o sistema colonial inglês.

É ainda com Macagno que melhor se compreende, criticamente, a complexidade de Dias, nomeadamente quando se refere a outras investigações coevas feitas em Moçambique:

Cabe recordar que, precisamente em 1956 (ano da referida conferência de Dias), o antropólogo norte-americano Marvin Harris encontrava-se no sul de Moçambique, fazendo um trabalho de campo entre os Thonga. O trabalho de Harris pretendia mostrar, através de uma pesquisa no próprio terreno colonial, que o “caráter nacional” português, longe de imprimir nas colônias um padrão de relações raciais baseado na fraternidade e na cordialidade, impôs um sistema de exclusão e violência,

baseado no Sistema de Indigenato. Essas pesquisas procuraram desconstruir a visão idílica que muitos autores, incluindo o próprio Dias, tinham do ultramar português. Depois do trabalho pioneiro de Marvin Harris, seria difícil assumir, sem questionamentos, os fundamentos de um suposto caráter português tolerante e humanitário. (Macagno, 2002, p. 110)

Tal como aconteceu no primeiro capítulo desta tese, procurámos junto de pensadores africanos da época uma apreciação sobre a figura e obra de Jorge Dias. No livro *Lutar por Moçambique* (1969) que acabara de ser publicado quando foi assassinado, Eduardo Mondlane, escreve no capítulo *A estrutura social – mitos e factos* uma resenha histórica da mentalidade colonial desde século XVIII, uma descrição das divisões dos estratos sociais da então colónia, e relatos detalhados dos critérios raciais que imperavam mesmo quando os *Estatuto dos Índigenas* foi abolido com a nova Lei Orgânica do Ultramar em 1961. Mondlane introduz o capítulo dizendo que “Quase todos os regimes imperiais tentaram apresentar as suas atividades em termos morais mais favoráveis para consumo da opinião pública” (1995, p. 309) e para mostrar a oposição de pontos de vista de colonos e colonizados recorre a duas citações ilustrativas que passamos a lembrar e que confirmam que Mondlane já em 1969 mostrava as dúvidas sobre o papel de Jorge Dias:

Creio que o grande sucesso das relações entre os Portugueses e as populações de outros continentes é a consequência duma forma ‘sui generis’ de etnocentrismo. De facto, os Portugueses não precisam de se afirmar pela negação (...) afirmam-se através do amor. Este é o segredo da harmonia existente em todos os territórios ocupados por Portugal.

Jorge Dias (etnógrafo português) (Dias, citado em Mondlane, 1995, p. 309)

e

O nosso povo sofreu muito. Os meus pais; eu própria; fomos explorados. O meu tio foi assassinado.

Teresinha Mbale (camponesa moçambicana) (E.F.) (Mbale, citado em Mondlane, 1995, p. 309)

Contudo, é conveniente não esquecer a autora dos filmes que interessam a esta tese, Margot Dias (Schmidt, de nascimento), natural de Nuremberga, na Alemanha, onde nasceu em 1908, e começou por ser pianista, diploma pelo Curso Superior de

Música da Academia Nacional de Música de Munique. Sempre interessada em assuntos das artes, torna-se uma leitora atenta da revista *Atlantis*, uma revista de ilustração geográfica da época com artigos diversos sobre artesanato oriundo de várias partes do mundo. Como já foi dito anteriormente, Margot conhece o seu futuro marido em Munique, onde Jorge lecionava português, e é por intermédio dessa revista, segundo West (2004), que ambos se interessam pela Etnologia. De acordo com as pesquisas efetuadas não foi possível determinar a origem certa do interesse de Margot pelo cinema e pela fotografia, ao ponto de querer fazer filmes, mas, com a nossa liberdade de associação artística, surgiu a hipótese do papel que uma cineasta como Leni Riefenstahl poderá ter tido nesta decisão. Repare-se que é no período imediatamente anterior e durante a Segunda Guerra Mundial, exatamente o mesmo em que Margot Dias está em plena formação e se começa a interessar pela Etnologia e pela imagem (de revistas), que a notoriedade da realizadora se instala na Alemanha, onde filma e assina vários filmes espetaculares de propaganda Nazi. Também se sabe que mais tarde, depois da guerra e impossibilitada de filmar na Europa, Riefenstahl ainda tenta lançar-se num projeto ambicioso em África, inspirado no romance de Ernest Hemingway *The Green Hills of Africa* (1953) e no romance *Schwarze Fracht (Black Freight)*, mas que acaba por resultar na publicação de dois livros de fotografia sobre os Nuba⁶. A razão pela qual mencionamos Riefenstahl prende-se com a nossa própria formação na África do Sul. Os seus filmes foram exemplos marcantes nas discussões sobre as questões éticas em torno da produção e do uso de imagens de propaganda política.

Em todo o caso, a verdade é que Margot Dias começou as suas atividades como etnóloga e etnomusicóloga em Portugal em 1948, primeiro no centro de Estudos de Etnologia Peninsular e mais tarde como investigadora do Centro de Estudos de Antropologia Cultural, ambos dirigidos pelo seu marido Jorge Dias. O reconhecimento profissional de Margot como etnógrafa é quase sempre obtido pela mão de seu marido. Com ele assinou a autoria do livro sobre os Makondes, mas os seus objetos de documentação – os filmes – nunca foram integrados nos quatro tomos dessa publicação. Sabe-se ainda que, já fora do contexto de investigação do projeto de Jorge Dias, continuou a fazer trabalhos de recolha sonora, especialmente em outros locais de África, e que algumas vezes voltou a filmar, nomeadamente no sul da província de Gaza.

⁶ Referimos o livro originalmente impresso em 1973: Riefenstahl, L. (1995). *The Last of the Nuba*, St. Martin's Press.

Infelizmente parece não ter havido muitas oportunidades de, em vida, obter de Margot Dias um testemunho pessoal mais distante sobre a sua história. Nas conversas que teve anos mais tarde com o investigador Harry G. West, com quem falou sobre as suas memórias, Margot voltou a sublinhar o seu posicionamento apolítico e até mostrou algum receio de que as intenções do jovem etnógrafo fossem de politizar a sua história e a do seu marido. Ao descrever uma das visitas a Margot Dias, Harry G. West afirma:

No entanto, tendo, como me informou, sido avisada da minha intenção de 'politizar' o seu trabalho, bem como o do seu marido, manteve-se reservada, desconfiada até.

(West, 2004, p. 175)

A antropóloga e cineasta Catarina Alves Costa, autora do livro de recenseamento dos filmes do MNE feitos por Margot Dias, também teve oportunidade de com ela privar, mas por se ter afeiçoado a esta senhora, com quem passou muitas tardes na sua casa em Oeiras, afirma não ter condições objetivas para embarcar num trabalho crítico sobre esta personalidade.

Contudo, um dos factos mais intrigantes e comprometedores do trabalho da pesquisa de Jorge Dias enquanto líder da equipa de investigação etnográfica ao norte de Moçambique é, sem dúvida, a existência dos relatórios confidenciais que fazia para Raul Ventrura e Adriano Moreira, seu superior na Universidade e futuro Ministro do Ultramar, ao fim de cada viagem. A sua importância política na altura pode ser avaliada pelo conhecimento que temos de que o Ministro, por sua vez, fazia-os chegar ao gabinete do Presidente do Conselho A. Oliveira Salazar (investigação Arquivo Oliveira Salazar, Torre do Tombo, 2-3-2015). Seria fácil pensar que nesses relatórios só haveria informação de dados etnográficos. No entanto, os relatórios contêm referências explícitas às evoluções sociais e políticas observadas por Dias no terreno, relacionadas com a formação dos movimentos de libertação. Os relatórios de Dias, analisados por nós na Torre do Tombo em Lisboa são politicamente astutos e detalhados, analíticos e fluentes. Como exemplo vejamos a introdução de Jorge Dias no relatório (1960) (Fig. 71, Anexo C) da campanha de 1959 a Moçambique, Angola, Tanganhica e União Sul Africana:

(...) a fazer referência aqui a alguns aspectos político-sociais que pelo melindre não poderão ser divulgados publicamente (...) (Dias, 1960, p. 3)

ou na introdução do relatório (1958) da Campanha de 1957:

O Exmo. Professor Raul Ventura, ex-Ministro do Ultramar, disse-me antes da Missão sair para Moçambique, que gostaria de ter algumas informações relativamente à situação política e social em alguns territórios vizinhos, nomeadamente a Rodésia e Niassa e que se me fosse possível desse uma volta por lá. (Dias, 1958, p. 20)

E vejamos ainda, no mesmo relatório, um exemplo das informações políticas por ele recolhidas:

A difusão de ideias vinda do Tanganica vai ganhando terreno e são bastantes os que regressam (do Tanganica para Moçambique) infectados e vão infectando os que cá ficaram. São muitos os que hoje dizem que há um preto, John Nyerere, que tem muitos estudos e está senhor do Governo no Tanganica, e obriga os indígenas portugueses que queiram ir para lá trabalhar, a pagar-lhe dez escudos de imposto. Vê-se que se sentem felizes por verem um preto a mandar, a cobrar impostos, a editar folhetos em Suaíli, que lhe dão grande lucro, e lhe permitem passear de automóvel e viver como um branco. (Dias, 1958, p. 57)

Tendo isto em conta, não é difícil concluir que a equipa de Dias servia, na verdade, para encapotar um projeto de espionagem política, ou que tinha, no mínimo, uma dupla função. O que nunca se saberá exatamente é até que ponto Jorge Dias participava comprometido e consciente. Como, na nossa perspetiva, não restam dúvidas pelo menos quanto à sua conviência com o regime, o que a obra de arte aqui apresentada pretende sublinhar incisivamente, é a questão da subtilidade entre distinção/combinação destas duas funcionalidades.

Ao chegar a este ponto, a nossa investigação exigia um maior apuro sobre o verdadeiro carácter destes etnólogos, tornando relevante entender melhor a personalidade de Dias, aquilo em que acreditava e a relação disso com os seus atos. Na vontade de compreender o homem por detrás do extraordinário projeto científico, um dos documentos mais curiosos que se encontrou foi um texto da autoria de João Leal publicado em 2008 na revista *Etnográfica*, da Universidade Nova de Lisboa, com o título *A energia da Antropologia. Seis cartas de Jorge Dias para Ernesto Veiga de Oliveira* (Leal, 2008). Na sua introdução, João Leal ajuda a perceber o espírito de um

homem aventureiro, cuja paixão pelo campo e pela terra o vai transformar num antropólogo eminente, mas, ainda mais importante, dá a oportunidade de pressentir os sentimentos do homem por detrás da sua vertente racional e científica. Este texto permitiu revelar até que ponto Jorge Dias estava ciente de como a sua demanda etnográfica por terras de África a custo e às ordens do então governo do Estado Novo implicava a assunção de atos problemáticos e politicamente colaborativos/comprometidos. João Leal é o primeiro autor consultado nesta investigação a apontar a consciência nítida de Dias sobre as consequências da decisão de alargar as suas investigações aos territórios então colonizados por Portugal, pelo menos a nível das suas relações pessoais e profissionais: “Há uma menção à reorientação africanista da pesquisa de Jorge Dias, que se lamenta a esse propósito por ter abandonado os seus companheiros de trabalho “para seguir tão desvairados caminhos” (Leal, 2008, p. 505). Note-se que neste caso as aspas foram utilizadas pelo autor e apesar de não se saber concretamente porque as usa – talvez seja uma mera citação da carta de Dias – pensa-se que este detalhe aponta de forma imediata para o surgimento inesperado e surpreendente destas campanhas. A expressão utilizada por Dias, contudo, é suficientemente ambígua para poder remeter quer para um simples lamento pelo afastamento físico e separação dos amigos, quer para o conteúdo “desvairado” das ditas campanhas, para o caminho que o trabalho de Dias tomou.

Na carta escrita de Bernau em 20 de novembro de 1942, Dias oferece alguma informação sobre a sua formação académica, os livros e autores que andava a ler, bem como sobre as raízes conceptuais da sua investigação:

Li só dois livros um de Kurt Schneider, Die Psychopathischen Persönlichkeiten e o outro de Kretschmer, Geniale Menschen. Os títulos não parecem ir direitos ao nosso assunto e contudo Você não faz ideia da riqueza de sugestões que aí se encontram, sobretudo no último. Ele desenvolve uma teoria psicológica acerca das raças, interessantíssima e que você podia aplicar a Portugal, estabelecendo possivelmente um paralelo entre o nosso país e a nação vizinha. (Leal, 2008, p. 511)

Perante estas linhas, é legítimo questionar de novo se seria possível viver na Alemanha em plena guerra a lidar com pessoas que desenvolvem teorias sobre as raças e a psicologia dos povos sem compreender que se estava a trabalhar no viveiro do desenvolvimento das teorias racistas do nazismo. Retrospectivamente, na perspectiva do

início do século XXI, é verdadeiramente surpreendente que Jorge Dias não faça uma única menção aos problemas sociais e políticos – o social nacionalismo nazi de Adolf Hitler, claramente fascizante e opressivo, onde a perseguição aos intelectuais nas universidades e aos judeus eram já factos assumidos – e que a guerra possa ter trazido à sua vida de académico, professor e estudioso.

Mas o detalhe mais informativo e mais curioso de todas as cartas talvez esteja incluído naquela escrita de Inglaterra (sem data, mas que João Leal considera de finais dos anos 1950) em papel timbrado:

*Ministério do Ultramar Centro de Estudos Políticos e Sociais
da Junta das Missões Geográficas e de Investigações do Ultramar
Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português.*

Na qual Dias confessa, pela primeira vez, saber do descontentamento inglês sobre a situação colonial portuguesa e também das mostras de descontentamento e críticas em torno da sua própria pessoa:

*Se tu tens saudades, eu nem se fala!! A viagem a Inglaterra, mesmo apesar da
hostilidade de todos contra Portugal e dos negros, mesmo contra mim, sempre me fez
bem. Eu tenho já esta deformação da personalidade; sem uma fuga Para além
fronteiras esmoreço e perco o sonho. (Leal, 2008, p. 519)*

Ao ler esta carta torna-se evidente a forma rápida e displicente com que Dias se revela pouco sensível às críticas que lhe são dirigidas, mostrando-se, pelo contrário, apto a continuar a trabalhar sem perder tempo para contemplar as perspectivas diferentes que outros lhe propunham. O que aqui se pressente é o seu lado de sobrevivente a sobrepor-se à sua óbvia capacidade de entendimento político e de consciência social. Parece claro que Dias tinha consciência dos compromissos a fazer para prosseguir com o seu trabalho e que estava recetivo a arcar com os custos de estar ao serviço do Estado Novo. Na nossa perspectiva, os compromissos de Dias foram muito para além do mero conhecimento das “críticas” a que já estaria sujeito por parte dos seus pares internacionais; os seus esforços científicos, como o de muitos outros em Portugal, confundem-se com a concretização de um projeto colaboracionista. Ao não se permitir

desenvolver capacidades críticas operacionais, Dias torna-se um profissional ambicioso que acaba por colaborar com um regime político nefasto.

Ao chegar-se a estas conclusões houve a necessidade de se recordar outros detalhes da vida e da obra do casal Dias, nomeadamente a sua relação com a África do Sul. Em 1959 Jorge Dias é convidado a passar um ano como professor visitante na Universidade de Witwatersrand, em Joanesburgo, onde por essa altura se experimentava, como já foi referido anteriormente, a implementação das ideias que fundamentaram o apartheid. Embora esta fosse uma das universidades mais liberais do país, é bom não esquecer que esse sentido de liberal se definia sempre dentro dos parâmetros legais do um governo nacionalista que vigiava e controlava os seus visitantes cuidadosamente, evitando qualquer ato de intrusão capaz de desafiar o regime racista vigente. Apesar de se saber das viagens de trabalho e das visitas como convidado a universidades americanas de Dias, não se pode evitar de novo o espanto com a escolha de uma estadia prolongada num contexto político tão problemático, algo que só vem confirmar a sua convivência para com estados coloniais, autoritários e racistas.

Na verdade, nos seus relatórios Jorge Dias descreve o sistema do apartheid com algum horror e faz questão de apontar as diferenças entre este sistema político e o nosso sistema colonial, mas principalmente faz julgamentos de valor sobre o fato de que a África do Sul estava à procura de promover o contacto com Portugal porque se encontrava isolada no campo internacional e diz mesmo que nós (portugueses) apesar de pressionados não estávamos tão mal. Ora, nesta comparação há um entendimento complexo de política internacional da época (Dias, relatório 1960). Este entendimento era de tal forma subtil que convém aqui substanciar citando as próprias palavras de Dias ao descrever os estudantes moçambicanos na universidade de Witwatersrand – palavras estas incluídas no seu relatório de atividades cuja primeira página é constituída por uma carta escrita pelo Ministro Adriano Moreira e endereçada ao então Presidente do Conselho no Palácio de São Bento:

Temos além disto uma população universitária de jovens moçambicanos, fascinados pelo brilho da civilização técnica e grande nível económico da União, e com poucas ou nenhuma raízes em Portugal Metropolitano, que não conhecem e de que ouvem falar mal. Estas futuras elites de Moçambique, formadas dentro de um ambiente estrangeiro, poderão constituir um perigo sério para a nossa soberania. (Dias, 1960, p. 5)

No entanto publicamente Dias apresenta-se insistentemente como apolítico. Ponderada esta aparente falta de sensibilidade aos contextos políticos que o rodeiam, e para nossa ajuda conceptual, chama-se de novo a atenção para o exemplo de Leni Riefenstahl, em particular para a forma insistente como esta cineasta, quando acusada e mesmo julgada por ter sido simpatizante nazi, argumentava sempre que a sua posição era apolítica, que trabalhava para Hitler apenas como artista e que se devia saber separar as coisas. Claro que hoje não existe nenhuma dificuldade em compreender como os assuntos da propaganda, da espionagem, da arte e da Etnografia são totalmente inseparáveis do projeto político nazi, tal como – mesmo se a comparação possa parecer excecionalmente forte – são inseparáveis na África do Sul do apartheid ou no Portugal colonial do Estado Novo.

Não se pode deixar de concluir que em Dias há enormes contradições que estão por desvendar e às quais se deve prestar alguma atenção. Foram estes detalhes que suscitaram a nossa curiosidade sobre o trabalho do casal Dias e, em particular, sobre os filmes da sua mulher Margot Dias. Foi na esperança de conseguir clarificar estas contradições da história que se decidiu abordá-las através de um pensamento novo, neste caso suportado numa obra visual e artística. E um acreditar profundo de que sublinhar estas contradições poderia servir de mote crítico numa sociedade como a nossa que ainda não dispõe de pós-coloniaridade madura.

3.2.2. Os Diários de Margot Dias

O nosso primeiro contacto com a história de Margot e Jorge Dias foi feito através da surpreendente descoberta da existência, e subsequente leitura, dos diários de Margot Dias. No contexto de uma estreita e muito produtiva colaboração de trabalho com o curador luso-alemão Jürgen Bock, que inclui, entre outros, os projetos *Maison Tropicale* para a Bienal de Veneza de 2007 e a série *For Mozambique* (Figs. 25, 26 e 27, Anexo A) para a exposição *Hard Rain Show* de 2008 (Ferreira, 2009) e após várias viagens de investigação que se fizeram a territórios africanos, incluindo a Moçambique, foi Jürgen Bock quem mencionou a existência destes diários, recentemente traduzidos do alemão para português. Foi desde logo evidente que este material poderia ter interesse como eventual ponto de partida para um novo projeto artístico que viesse a dar continuidade aos dois anteriores acima mencionados.

Na verdade, nesta altura estava-se a produzir a grande escultura *For Mozambique (Model No. 1 of Screen -Tribune-Kiosk celebrating a post-independence Utopia)* (2008) (Fig. 25, Anexo A), a primeira de uma longa série de trabalho de três grandes esculturas que incluía um filme feito em Moçambique pelo etnógrafo e cineasta francês Jean Rouch e Jacques d'Arthuys. A inclusão do filme *Makwayela* 1977 (Duração: 17'52'') de Rouch, resultou de uma longa pesquisa em torno da sua presença em Moçambique logo após a independência daquele país, facto que acabou por ser responsável pelo nosso interesse em aprofundar a história do cinema em Moçambique e, em particularmente, a do Filme Etnográfico.

Rouch trabalhou intensamente em África, principalmente no Níger, país onde fez a sua iniciação ao continente africano e onde finalmente acabou por morrer. A nossa primeira introdução ao trabalho de Jean Rouch aconteceu precisamente em Niamey na companhia de Jürgen Bock e Manthia Diawara – especialista de cinema Africano, autor do filme *Maison Tropicale* e colaborador no nosso projeto de Veneza –, durante o trabalho de busca dos restos das casas de Jean Prouvé tratadas na nossa obra *Maison Tropicale*. Foi nessa altura que se criou a noção de que o trabalho de Rouch em Moçambique, o nosso país natal, poderia tornar-se um objeto de pesquisa particularmente forte e pessoal. Apesar de ser considerado o pai do *Cinéma Vérité*, Jean Rouch foi, na verdade, um etnógrafo que se propôs reinventar o filme etnográfico com um ponto de partida novo e muito mais progressista. Sendo um homem politicamente de esquerda, Rouch imbuía naturalmente as suas ambições etnográficas e cinematográficas de princípios semelhantes. Aliás, pensa-se que o interesse de Rouch por Moçambique surgiu da sua vontade em partilhar o entusiasmo político pelo experimentalismo de esquerda utópica levado a cabo no então jovem país africano, usando a ideia de *workshops* de cinema como modelo experimental para transformar a câmara de filmar (Super 8) numa ferramenta política. Não se pode deixar de mencionar, contudo, que até mesmo Rouch é frequentemente acusado de ter um olhar de voyeur, o grande pecado etnográfico – algo que se abordará mais adiante nesta tese.

Quando finalmente surgiu a possibilidade de leitura dos diários de Margot Dias já se tinha conhecimento do seu papel na documentação dos projetos de investigação etnográficos feitos em Moçambique, inclusive dos filmes guardados no MNE, em Lisboa, que dela fazem parte.

Em geral, a leitura dos diários foi um dado importante para compreender o “posicionamento” mais pessoal do casal Dias, a sua forma de estar no terreno tanto em

relação aos moçambicanos, como em relação ao poder colonial, à vizinha África do Sul e ao então Tanganhyika. Pela leitura dos diários intui-se muita informação pertinente para o estabelecimento de um quadro mais global e completo dos acontecimentos, ou mesmo para a elaboração de uma reflexão antropológica mais contemporânea. Neles pode-se vislumbrar, talvez pela primeira vez, uma outra faceta da figura de Jorge Dias e da experiência vivida pelo casal, nomeadamente o forte impacto destas viagens na sua vida familiar. Através deles percebem-se algumas das dificuldades práticas experimentadas pelos investigadores, tanto ao nível do trabalho – as dificuldades de deslocação no terreno, de jipe, que quando empanavam não era fácil encontrar peças substitutas, ou mesmo de avião, cujos horários não facilitavam as deslocações – como ao nível pessoal – a falta de condições de higiene das expedições, por exemplo, ou o impacto destas viagens na vida dos filhos do casal, devido às longas separações que provocavam. Mas os elementos que mais se destacam, pelo menos para os intuitos desta tese, são aqueles que revelam a forma de envolvimento das autoridades locais nestas expedições e de como tudo dependia da boa relação com essas autoridades. Existem frequentes menções aos poderes coloniais, por exemplo aos Intendentes locais, que facilitavam a resolução dos problemas logísticos e tratavam da segurança da equipa no terreno, ou ao Comissário Provincial do então Tanganyka, Dr. Greenville (Diários de Margot Dias, 23 de Setembro, Mtwara), ou ainda aos almoxarifados, que também faziam parte do sistema de poder colonial. Para quem viveu em Moçambique no tempo colonial, como é o nosso caso, é muito fácil perceber que esta equipa estava intrinsecamente envolvida com o poder colonial, por isso não é de estranhar que as críticas a esse poder que por vezes aparecem nos diários, no fundo, não ponham em causa a verdadeira natureza do projeto colonial. Na verdade, é legítimo deduzir que o sucesso destas campanhas no terreno só foi possível com o apoio e a proteção do aparelho do estado colonial.

Uma outra forma de confirmar este raciocínio é atender ao posicionamento de Margot Dias em relação à África do Sul, que geralmente aproveita a oportunidade de fazer comentários para apontar o lado chocante do racismo institucional e “legal” que se vivia nesse país, por oposição ao sistema português, “melhor” e mais afável. Era assim, com esta abordagem colonial e tipicamente portuguesa, que se tentava apagar ou reduzir a realidade do “nosso” poder colonial e o seu impacto nefasto nas populações locais. Aliás, essa mesma atitude também foi adotada por Jorge Dias quer em relação à visita do inglês Marvin Harris, quando este fez duras críticas ao colonialismo português, quer

em relação a uma visita que organizou mais tarde, ao serviço de Adriano Moreira, para seduzir um outro antropólogo americano da Universidade de Columbia, Charles Wagley (Pereira, 2006, p. 7) quando propositadamente inclui no seu plano de viagem a Moçambique uma passagem prévia pela África do Sul. Esta componente da viagem serve precisamente para acentuar o lado “mais horroroso” do *apartheid*, subentendendo-se assim a faceta bondosa e benigna do colonialismo português.

Os diários de Margot Dias são caracterizados por alternarem o comentário social e político subtil, que nos permite perceber que o casal claramente desprezava muitos dos detalhes do poder colonial opressivo que os revoltava, com apontamentos de índole científica quase etnográfica. Vejamos aqui:

5 de Setembro 1959 – Lourenço Marques

Também não tenho a certeza se serei paga pela MEMEUP, porque a autorização só foi concedida ao António. O António escreveu uma carta à Junta. As crinaças partem ao meio dia. Coitadas! O navio “Império” é mesmo velho, sujo e pequeno, mas os passageiros ainda são piores. (Margot Dias, Diários, s.p.)

Ou

24 de Setembro 1961

A conversa com o Administrador foi bastante ilustrativa. É tão esperto que fala bem dos makonde à nossa frente. Até nos mostrou um ofício onde os makonde saíram vitoriosos contra as acusações de um empreiteiro que os tinha tratado tão mal que fugiram. Ficámos a saber que prenderam o Zacarias. Em Junho do ano passado prenderam mais o irmão dele, um dos cabecillas. O irmão do Diankali também foi morto e o Diankali, que trabalhou connosco, foi preso, mas não se sabe onde. (Margot Dias, Diários, s.p.)

Na verdade muita da informação existente nos diários está incluída por Jorge Dias nos relatórios. Vejam-se, por exemplo, observações feitas quando ia a caminho de Joanesburgo, de onde a equipa embarcou para a Tanzânia:

1 de Agosto 1959

...Choca ver as caras zangadas e as maneiras rudes dos sul-africanos e dos outros nativos.

2 de Agosto 1959

Primeiro vimos muitas cabanas redondas e uns quantos grupos de Zulus festivamente vestidos (com muitas missangas, etc.), mas já a roçar o folclórico. O que estariam eles a fazer?...

10 de Setembro, Nairobi

Uma cítara de jangada gigante feita de canas de bambu de sete cordas. As cordas são feitas de partes da casca de bambu. Era do mesmo género que o filho do Grilo tinha comprado em ponto mais pequeno em Dano. Era dos Teriki. (Margot Dias, Diários, s.p.)

Surpreendentes são também as suas comparações constantes entre os Makondes da Tanzânia (então Tanganhyika) e aquilo que ela denomina de “os nossos”, ou seja, os Makondes que habitam a região do norte de Moçambique e que a equipa estava a investigar. Para além da utilização do termo “os nossos” dar imediatamente a entender um sentimento de posse e autoridade muito típico e revelador do poderio colonial, o seu texto revela ainda uma vontade subjacente de tentar diferenciar as capacidades e qualidades humanas do povo de acordo com as fronteiras geográficas e as influências coloniais inglesa e portuguesa, numa quase tentativa de provar a “melhor qualidade” dos “nossos” Makondes.

Por outro lado, os diários revelam o interesse particular de Margot em documentar e perceber exatamente o que é a escultura Makonde e quem a produz. Se os autores são identificados ou se as esculturas são anónimas, não se sabe, pois não se tem conhecimento de que ela o tenha registado, mas Margot comenta o facto de a produção ser controlada pelos grandes grupos de comerciantes indianos que vivem no então Tanganhyika e de como o produto escultórico diverge em ambos os lados da fronteira. Nestes escritos, percebe-se que Margot está claramente a fazer pesquisa no âmbito do seu contributo para o grande livro de Jorge Dias *Os Makondes*, assim como para a sua própria publicação *O Fenómeno da Escultura maconde chamada “moderna”* (1973), um título que revela desde logo alguma intuição sobre a relação entre a arte Africana e o seu papel na arte moderna do século XX. De facto, sabendo-se que artistas como Hannah Hoch (1889-1978) viveram na Alemanha antes e depois da Segunda Guerra Mundial e que produziram trabalhos como a sua extraordinária série *From an Ethnographic Museum* (circa 1930), onde claramente se avança com uma leitura crítica do uso da arte

africana no modernismo de inícios do século XX, mas também com uma visão progressista sobre a imagem da mulher muitas vezes associada à produção de objetos ditos primitivos – estabelecendo uma relação entre o progresso lento da emancipação da mulher na cultura contemporânea alemã e a situação e visão de arte africana –, e então, é possível que Margot tivesse indiciações da problematização destes assuntos tanto do ponto de vista da feminista, como do ponto de vista da arte africana.

Para além disto, note-se que quando consultamos os diários de Margot Dias no MNE também percebemos que Jorge Dias deixara um legado de diários e nessa mesma altura podemos consultá-los. Ao ler os diários partilhamos o entendimento da sofisticação e complexidade da personalidade do etnógrafo que no seu íntimo também teve críticas fortes ao regime colonial.

Feita esta contextualização, é possível compreender, concluindo, como foi com um misto de dúvidas e curiosidade que se decidiu fazer o primeiro visionamento dos filmes de Margot Dias, filmes realizados entre 1959-1960, antes da independência e do fim do colonialismo português – mas quando o movimento independentista africano já estava em plena marcha – e sem revelar grandes dúvidas pessoais sobre este assunto. Enfim, um enquadramento em tudo distinto daquele em que Jean Rouch se movimenta mais tarde, em 1976, quando se desloca a Moçambique para filmar a euforia e a celebração da utopia da pós-independência. Foi a possibilidade de estabelecer esta oposição, esta dicotomia, aliada ao facto de não se ter memória de outros filmes deste género feitos em Moçambique, ou seja, de o filme etnográfico ser um campo ainda aberto à investigação artística, que mereceu toda a nossa atenção e, de certa forma, justifica a nossa tese e a obra de arte que lhe está associada.

3.2.3. Os filmes de Margot Dias, a Etnografia e a Arte Contemporânea

Como já referido, foi enquanto se criaram a série de esculturas *For Mozambique* de 2008 e a obra *Political Cameras* em 2010 (Fig. 46, Anexo B), cujo um dos referentes principais era o trabalho cinematográfico do antropólogo Jean Rouch em Moçambique, que se descobriram e se visionaram pela primeira vez os filmes etnográficos da autoria de Margot Dias existentes no Museu Nacional de Etnologia. Estes filmes estão também em depósito no Museu Nacional de Maputo, pois foram oferecidos ao governo Moçambicano durante uma visita de Estado pelo Presidente da República Portuguesa e

já foram mostrados publicamente no Festival Dokanema em Maputo em 2007. Os filmes, como também já se mencionou, encontram-se num estado muito pouco editado e, em geral, o seu público-alvo têm sido académicos ou investigadores. Neste sentido, o pequeno livro preparado pela cineasta e antropóloga Catarina Alves Costa aquando do seu trabalho naquele museu, intitulado *Guia Para Os Filmes Realizados Por Margot Dias Em Moçambique 1958/1961* (Costa, 1997), é uma ferramenta indispensável para a sua contextualização – foi-o, em particular, ao longo de toda a nossa investigação –, pois faz uma resenha exaustiva dos filmes, descrevendo e identificando cada secção de imagens fílmicas.

No seu todo, estes filmes constituem-se – aliás, como seria de esperar, pois acabaram por nunca serem inseridos ou mencionados quer no grande livro de quatro tomos sobre *Os Macondes de Moçambique*, quer na exposição realizada no SNI, em Lisboa, em 1959, sobre *A Vida e Arte do Povo Maconde* – mais como documento de observação do Outro, elaborados com uma abordagem nitidamente voyeurística, típica de uma etnógrafa europeia que, mesmo bem-intencionada, trabalhou em África antes do fim do colonialismo, introduzindo-se em alguns dos rituais mais íntimos e privados de Outra cultura sem obter autorização, de forma impositiva, duvidosa e, na nossa perspetiva, algo problemática.

Quem conhecer bem o referido livro sobre os Makondes, ainda hoje reconhecido em Portugal como um estudo marcante sobre o assunto, com certeza identificará algumas tentativas de documentação estruturada em temas e capítulos semelhantes. O mesmo não se poderá dizer a nível internacional, pelo menos tendo em consideração o parecer sobre o seu fraco valor etnográfico emitido por Paolo Israel e sobre o qual falaremos mais adiante. Mas em geral os filmes são ainda documentos muito dispersos, guiados por outros temas apelativos e apetecíveis do ponto de vista visual para a cineasta. Note-se, inclusive, como algumas partes nem sequer são filmadas no Niassa, terra dos Makondes, mas sim no sul do país, na província de Gaza, onde Margot Dias conduziu algumas investigações.

Particularmente interessantes para esta tese são as imagens em torno dos rituais de iniciação dos rapazes e das raparigas, aqueles que de um modo geral são culturalmente mais sensíveis em termos de participação das pessoas de género oposto ou externas ao grupo. Sabendo-se que nos rituais das raparigas geralmente não há participação de homens e nos rituais de rapazes há poucas hipóteses de haver uma presença feminina, não deixa de ser surpreendente constatar o facto de Margot ter

conseguido registrar cinematograficamente todos os rituais até ao seus detalhes mais escabrosos, isto apesar de ela própria afirmar haver partes dessa documentação que foram feitas por um colaborador masculino, Manuel Viegas Guerreiro. Perante estas imagens é legítimo concluir que a autorização para a presença de Margot Dias em tais cerimónias teria sido imposta às populações pelo poder colonial local, algo que os diários confirmam quando referem um recurso frequente ao então “administrador” colonial para a facilitação dos encontros com a população Makonde. De certa forma, as imagens das cerimónias iniciáticas serviram de barómetro para compreender o relacionamento da equipa de investigação com o poder colonial, ficando claro que sem colonialismo não teria havido ciência. E a questão que de imediato se levanta é: qual teria sido o retorno deste investimento para o poder colonial? Retoricamente a resposta seria: sem ciência não teria havido colonialismo, ou seja, a ciência é usada para validar o colonialismo.

A reserva crítica e a preocupação que acompanharam, desde o início desta tese, a forma de abordar o projeto dos filmes e o seu possível significado obrigaram à necessidade de uma investigação um pouco mais alargada sobre o tema e a respetiva problemática. Por isso cabe agora recorrer ao exemplo do trabalho do fotógrafo Steve Hilton-Barber (1962-2002), membro de um grupo grande e muito dinâmico de (autointitulados) fotógrafos documentais sul-africanos, por vezes referido como “Struggle Photographers”, que ativamente documentaram, com qualidade e coragem invulgar, o estado de vida naquele país durante o regime do apartheid. A obra destes fotógrafos, que muito lutaram para que as suas fotos saíssem do país (muitas vezes por via ilegal) e permitissem que o mundo se mobilizasse contra o regime racista, acabou por constituir um contributo importante para a desconstrução da imagem do regime que conduziu, conjuntamente com outro tipo de pressões, à libertação de Nelson Mandela e às primeiras eleições livres na África do Sul.

Do ponto de vista da discussão da imagem visual, este é também um momento de mudança crucial. Nos anos 1970 e 1980 a fotografia documental, especialmente a regida por princípios políticos, deixa de estar separada como forma criativa e entra no projeto constituído daquilo que aqui se define como uma nova visão da arte visual contemporânea no contexto pós-colonial. É, por exemplo, na grande *Documenta* organizada em 2001 por Okwui Enwezor, e na sua mítica exposição *The Short Century*, 2001 (Villa Stuck, Munique e Haus der Kulturen der Welt, Berlim) que os referidos fotógrafos sul-africanos entram na arena da arte contemporânea sem distinções

hierárquicas entre o que se considera arte ou fotografia documental, e é com esta abordagem que hoje se trabalha. É precisamente o contexto dos estudos culturais e do discurso pós-colonial (anos 1980) que liberta a prática contemporânea desta distinções e que permite a inclusão de fotógrafos como David Goldblatt ou Guy Tillim, que eram contemporâneos de Hilton-Barber, partilhando a sua identidade fotográfica, e que agora expõem como artistas visuais no campo expandido. No entanto, por razões de coerência histórica, opta-se por respeitar aqui a descrição que os fotógrafos faziam de si próprios na época. Até porque se compreende que afirmar-se como fotógrafo e trabalhar em contextos políticos difíceis não deixa grande margem de preocupação com as tentativas conceptuais de hibridização de classificações ou de leituras mescladas, que vieram depois. Hilton-Barber pertence à tradição do documentarismo fotográfico puro e acredita que as suas séries fotográficas, denominadas “photo-essays”, são para ser vistas em sequência, como se fossem um trabalho só, um “statement”, funcionando como um texto, sendo precisamente este o fator que permite hoje aos curadores e teóricos “integrar” esta forma de trabalho numa (re)definição de arte contemporânea mais alargada e democrática. E apesar de Hilton-Barber se separar igualmente da fotografia etnográfica, nesta nossa tese integramos e incluímos ainda os assuntos da etnografia (fotografia e filme).

No decorrer do seu trabalho como fotógrafo documental, Hilton-Barber empreendeu em 1990 um longo projeto de documentação com imagens a preto e branco de cerimónias de circuncisão de rapazes de Sotho do Norte, uma região no norte da África do Sul. O seu “photo-essay” em torno destas cerimónias de iniciação, intitulado *The savage noble and the noble savages. Photography and an African Initiation*, deu origem a um enorme debate público. Hilton-Barber fotografou rapazes iniciados seminus recolhidos em grupo no mato das montanhas do Drakensberg do Norte durante uma cerimónia de circuncisão, ou seja, aquilo que é considerado a sua viagem até se tornarem homens adultos. Acontece que o grupo estava reunido em terras que pertenciam à família do fotógrafo, agricultores latifundiários da zona, e alguns dos rapazes seriam filhos de trabalhadores ou mesmo empregados da família. A controvérsia gerada entre os visitantes da exposição, apresentada numa progressista galeria de arte de Joanesburgo, a Market Gallery, fez com que as fotos fossem “censuradas” e retiradas por explorarem a cultura negra e violarem segredos dos rituais. As imagens não são integralmente apresentadas aqui por respeito aos desejos do grupo documentado e por não se querer redobrar a intrusão identitária, a falta de consideração pela privacidade do

ato cultural pela qual as fotos foram criticadas e ainda causam tanta controvérsia e paixão, mas atente-se portanto, à imagem fotográfica alterada por nós e à descrição que fazemos da imagem fotográfica de Steve Hilton-Barber, originalmente constituída por uma impressão digital intitulada *Untitled* de 1990:

Uma imagem escura e densa de arvoredo cobre a superfície toda da fotografia. Estamos no mato luxuriante. Os troncos de árvores entrelaçam-se densamente. Entre a sombra e a tiras de luz que caem sobre esta superfície texturada reconhecem-se forma de corpos humanos masculinos de adolescentes quase adultos. Conseguimos identificar 8 corpos todos nus e pintados com tinta branca. São todos africanos e a pintura do corpo reporta à prática iniciática do devir adulto. Na sua maioria não conseguimos ver os corpos completos mas meramente partes. Alguns olhos espreitam por entre o arvoredo e por vezes as partes dos corpos confundem-se com os troncos da vegetação. Outros estão de costas para a lente do fotógrafo. No entanto há um dos rapazes que está situado de pé no centro da fotografia com um dos braços descontraidamente pendurado de uma árvore e o seu olhar claramente direcionado para a câmara, em close up, numa posição totalmente frontal. O seu corpo completamente a descoberto, o seu pénis cai pendurado numa posição relaxada e aparentemente sem pudor. A posição é de vulnerabilidade máxima. Os outros rapazes estão embrenhados e parcialmente encobertos pelo arvoredo. O contraste do escuro da árvore e o branco dos corpos cria uma textura fotográfica muito bela.



Fig. i Descrição e imagem fotográfica da série *The savage noble and the noble savages. Photography and an African Initiation* de Steve Hilton-Barber.

O assunto gerou uma discussão muito intensa e interessante sobre a ética, a estética e a política da imagem na sociedade sul-africana de então, em particular nos meios artísticos e políticos em que a nossa atividade se desenrolava. As opiniões oscilavam entre o direito à liberdade artística do fotógrafo e a sua intrusão abusiva na privacidade de outrem, facilitada pela sua posição hierárquica superior na escala social sul-africana do *apartheid*. Outros ainda achavam que as imagens representavam os africanos como selvagens, assim perpetuando a imagem colonial e racista do africano negro. Este episódio de discussão intensa na sociedade marcou profundamente a nossa aprendizagem sobre as questões das relações artísticas interculturais, alertando a nossa sensibilidade para dados que até então haviam passado despercebidos. Aquilo que aparentemente é a celebração de uma cultura e pode ser elaborado dentro dessa cultura, é suscetível de ser visto como uma invasão desrespeitosa e inculta quando abordado por olhares estranhos. Rapidamente se apreendeu, portanto, que o poder para documentar ou comentar a vida de outros é falacioso e injusto, pelo que “atravessar” fronteiras culturais sem ofender ninguém exige operar com todas as advertências e o máximo de cuidados.

Neste caso, os ofendidos tiveram voz e força suficientes para obrigar o cancelamento da exposição e colocar o fotógrafo numa situação muito complicada e difícil – alguém que supostamente, do seu ponto de vista de privilegiado, queria mostrar respeito por outra cultura viu inesperadamente o seu ato ser interpretado como invasivo, abusivo e ofensivo. Hilton-Barber viu-se compelido a escrever uma carta aberta em sua própria defesa intitulada *In Good Photographic Faith* e publicada na revista *Staffrider*, explicitando as acusações de que foi alvo:

Others have, more seriously, accused me of the following: of violating all the ethics of ethnographic photography, of violating the sacredness of a ritual, of exploiting a racist attitude towards nakedness, of portraying the initiates as being barbaric, a spectacle, insensate objects, of sensational description. And others have accused me of portraying blacks as barbarians and animals and have confused nakedness with pornography. Some have even suggested that the photographs should not have been taken at all, that I as a white photographer had no right to document this ritual. (Hilton-Barber, 1991)

Nessa carta, Hilton-Barber continua a expor a sua argumentação contra essas acusações, que considera injustas, mas o argumento mais relevante para esta tese é aquele que elabora a confusão existente, ainda que nos anos 1990, entre a fotografia documental deste género e a documentação etnográfica, a qual se pretende ver aqui transposta, juntamente com as acusações em causa, para o trabalho de Margot Dias. Atente-se, portanto, às palavras de Hilton-Barber:

Firstly, the accusation that I have somehow violated the ethics of so-called ethnographic photography is a confused criticism. As I have already stated, I complied with the basic ethics of documentary photography. I had permission to photograph the ceremony and publish the photographs. I did not mislead, manipulate or deceive anyone at any stage. Both the initiates and the organizers knew exactly what I was doing. I attempted to document a situation in a way that would allow the situation to speak for itself. It seems as if nothing short of a major anthropological thesis would satisfy my academic accusers. But I am a documentary photographer and not a cultural anthropologist. (Hilton-Barber, 1991)

Ora, as questões levantadas por Hilton-Barber são exatamente aquelas que se podem aplicar à documentação de Margot Dias. Ambos são bem-intencionados e ambos apresentam um trabalho de qualidade, mas o problema é que ambos beneficiam da mesma posição de poder na sociedade em que estão inseridos, poder esse que se manifesta num olhar exterior que permite uma espécie muito subtil de julgamento de superioridade que talvez só seja mesmo sentido por aqueles que estão a ser documentados. A grande diferença, contudo, é que os documentados na África do Sul tiveram a capacidade de se fazerem ouvir, tanto assim que a exposição foi vandalizada e roubada da galeria, enquanto no tempo de Margot e Jorge Dias essa atitude crítica não foi possível.

No fundo, o que aqui está a ser problematizado são mesmo questões éticas, mais propriamente deontológicas, relacionadas com o objeto da Etnografia e a sua prática, razão pela qual se pensou utilizar os filmes de Margot como oportunidade para renovar o debate sobre as formas de se observar o Outro em Portugal. É certo que tudo isto se passa num contexto social e político muito diferente do português, que as comparações entre países e contextos sociais diferentes só podem servir de ponto de partida para refletir sobre o assunto aqui em causa; também é verdade que esta tese de

doutoramento, apesar de cruzar referências globais (estas temáticas não são estanques), está mais centrada em Portugal e na sua história colonial; mas nada disto invalida o exercício de compreender, integrar e atualizar (espacial e temporalmente) a análise e as conclusões do debate em torno do trabalho do fotógrafo sul-africano Steve Hilton-Barber.

Neste sentido, durante as nossas investigações para esta tese houve a oportunidade de entrevistar a historiadora visual Patricia Hayes, Professora Catedrática no departamento de História na Univeristy of Western Cape (Cidade do Cabo), especialista e autora de inúmeros textos sobre a história da fotografia “documental” na África do Sul, estando, por isso, familiarizada com o debate em torno do trabalho de Hilton-Barber. O intuito da entrevista seria obter um depoimento esclarecido sobre o ponto da situação e desse debate na sociedade sul-africana, por forma a poder avaliar o grau de evolução deste tipo de discurso quando analisado durante vários anos num contexto crítico muito radical – e assim antecipando o caminho que ainda se poderia percorrer em Portugal, nomeadamente através da discussão que aqui se inicia com o paralelismo às imagens cinematográficas de Margot Dias.

Hayes admitiu imediatamente contemplar frequentemente na lista de leituras para os seus alunos de doutoramento o texto de defesa que Steve Hilton-Barber escreveu para dar resposta às acusações de que era alvo. No entanto, surpreendentemente, esta teórica adverte:

And if I think of what SHB says in his article, it seems such an exemplar of the problems of white artist/photographer in this country. That certain photographers take things literally and they think they have addressed what they should have done ethically in order to be able to do this kind of photography, but it can never be fixed mechanically, so him saying he got permission from the authorities which were responsible for the initiation who were on the farm etc. etc. – so people blow holes in this – this is a very limited way of dealing with ethics. On the other hand it is such a dance of death- the debate is so dicotomized – positions don’t change and you never move out of it... SHB walked straight into a whole set of pitfalls- and maybe he didn’t think things through – but that is interesting to me that the political is so unable to deal with something outside its boundaries – this is about politics and anthropology together – ethics is the thing.
(Patricia Hayes, em entrevista, 20 de dezembro de 2014)

Sublinhe-se, portanto, a importância da deontologia ou, num sentido mais lato e teórico, da ética, que é um elemento de reflexão transversal a toda esta tese e que se impõe de forma evidente perante situações comportamentais como, por exemplo, quando a equipa de Jorge Dias escreve os relatórios confidenciais para o Governo traindo a confiança dos seus colaboradores, quando se documentam cerimónias de “iniciação”, quando se trabalha para um regime político colonialista ou racista. Para debater estes assuntos de forma crítica e apropriada à nossa sociedade, como é o propósito desta tese, é importante referir a importância do público, da criação de audiências habilitadas e interessadas, e a verdade é que em Portugal, ao contrário da sociedade sul-africana, ainda impera a falta de audiência e a ausência de debate público em torno das temáticas coloniais, permitindo que uma evidente nostalgia colonial ainda esteja instalada na sociedade. A candura com que Dias ainda é tratado, inclusive na academia, resulta precisamente desta falta de massa crítica.

Ter presenciado a controvérsia em torno do projeto documental de Hilton-Barber é com certeza um fator justificativo da nossa capacidade de “ler” os filmes de Margot Dias e o trabalho de Jorge Dias com uma dimensão crítica muito específica. Mas esta capacidade crítica só pode ser compreendida tendo em conta a influência radical que os ensaios do antropólogo James Clifford tiveram na nossa forma de pensar artística, mesmo muito antes de se imaginar que tais filmes existiam. Um dos conteúdos com maior impacto formativo quando se iniciou a nossa prática artística (já espacialmente repartida entre a África do Sul e Portugal) foi o seu livro *The Predicament of Culture* (1988), um texto reflexivo sobre a Etnografia como ciência que questiona em profundidade a supremacia do poder ocidental e a sua capacidade de impor uma ideia de cultura. Baseado em investigações anteriores que se iniciaram durante a preparação do seu doutoramento, que até não recaíram particularmente sobre África, Clifford apresenta uma série de conclusões teóricas manifestamente globais sobre diferentes conceitos de cultura oriundos de vários locais do mundo e a forma como se relacionam uns com os outros. Clifford percebe como a articulação das culturas num mundo global é baseada em trocas dialogantes manifestadas em eventos, objetos e identidades híbridas cuja permanente modificação põe em dúvida toda a noção de pureza de cada uma delas, bem como a legitimidade (e por ventura também a superioridade ocidental) das chamadas “narrativas dominantes”. A lucidez do seu texto remete, pondo em causa, para a problemática da narrativa modernista, dominante e autocrática, imposta durante a segunda metade do século XX, nele se sugerindo, em contrapartida, uma aptidão para

abarcam visões novas oriundas de lugares novos, desenvolvidas por pessoas diferentes, em que a diferença já não é conotada como “exótico”, pois, como o próprio Clifford afirma, o exótico está agora muito próximo: quando se viaja para um sítio longínquo encontram-se muitas vezes imagens familiares e, pelo contrário, é ao fundo da nossa rua que muitas vezes se encontra o exótico.

É, portanto, através de Clifford e desta “nova” Etnografia revelada no início dos anos 1990 que em nós se concretiza a ideia da ligação intrínseca entre a arte e a política e a sua possível articulação. De repente, deixou de fazer sentido separar a arte da política, especialmente quando se pretendia desafiar os cânones estabelecidos pelo modernismo. Na introdução do seu livro, cujo título só por si é evocativo das questões que se propõe analisar, *The Pure Products Go Crazy* (Clifford, 1988) começa por lembrar algo de evidente, ou seja, que os ocidentais pressupunham-se como os únicos observadores, esquecendo-se que eram simultaneamente observados: “In the last decades of the twentieth century, ethnography begins from the inescapable fact that Westerners are not the only ones going places in the modern world” (Clifford, 1988, p. 17).

É precisamente a tomada de consciência desta presunção e do seu inerente poder de imposição, forte e desmesurado, incapaz de respeitar as realidades interativas dos contactos que se faziam, que permite, voltando ao nosso trabalho, olhar os filmes de Margot Dias de uma nova perspectiva: seja pela constatação da presunção de superioridade (mesmo se inconsciente) com que foram feitos, não reconhecida pela própria autora, seja pela dúvida de saber até que ponto estas questões são válidas ainda hoje, quer dizer, até que ponto o espírito paternalista de Margot ainda impera. Como Clifford refere:

I began to see such questions as symptoms of a pervasive postcolonial crisis of ethnographic authority. While the crisis has been felt most strongly by formerly hegemonic Western discourses, the questions it raises are of global significance. Who has the authority to speak for a groups's identity or authenticity? What are the essential elements and boundaries of culture? (Clifford, 1988, p. 8)

O certo é que estas questões evocativas de autoridade e poder aplicam-se integralmente à prática da obra de arte contemporânea. Aplicam-se às discussões na África do Sul em torno do trabalho de Hilton-Barber, já aqui referidas, mas também se

aplicam ao fazer arte na contemporaneidade em Portugal ou no resto do planeta. Aliás, foram elas que impulsionaram a elaboração de muitas das nossas obras e, muito particularmente, ajudaram a determinar a circunscrição do nosso trabalho às comunidades mais próximas, aquelas que se conhecem e a que de certa forma se pertence. Obras como *Sites and Services* (1992) (Figs. 1, 2 e 3) ou *Double Sided* (1996-1997) (Figs. 13 e 14, Anexo A) já tinham estas questões em mente: a cultura popular, a arte erudita, os continentes diferentes de onde procediam e como se articulavam com o discurso da arte dominante. Foram as leituras de Clifford que semearam no nosso espírito a dúvida sobre o direito de comentar ou representar os Outros, que aguçaram a nossa capacidade de autocritica e a consciência para as responsabilidades de uma arte contemporânea que não fosse eurocêntrica – uma arte feita com e no âmbito da linguagem ocidental, mas cujos princípios políticos e éticos questionassem essa mesma linguagem, colocando em questão a sua supremacia. É neste território que se situa um dos grandes fundamentos da nossa prática artística; é aqui que se erguem as nossas questões sobre a validade ou a autoridade do objeto de arte contemporânea; e é por esta razão que os filmes de Margot Dias se tornam tão simbólicos como material de trabalho de referência. Na nossa perspetiva, estes filmes são uma representação de um último momento em que o sujeito colonial – isto, claro, antes das atuais condições neocoloniais –, impregnado de uma autoconfiança fornecida pela bagagem do império e pela atitude de superioridade científica/etnográfica – que o regime colonial aproveitava –, pode invadir sem pudor o território africano. Neste nosso projeto não existe, no entanto, qualquer tentativa de apagar a existência dos filmes, antes se pretende inserir os seus erros processuais no discurso maior da cultura portuguesa.

James Clifford foi também o autor que permitiu compreender as discussões, as dificuldades conceptuais, metodológicas e éticas com que a Etnografia se deparava. De acordo com Clifford, o primeiro etnógrafo a confrontar-se diretamente com os constrangimentos políticos e epistemológicos do colonialismo enquanto fazia trabalho de campo foi Michel Leiris (1901-1990). Dito de forma simples, Leiris apercebeu-se ser incapaz de representar outra cultura meramente porque sentia dificuldades em deixar de representar a sua própria cultura, deparando-se assim com um tipo de clivagem capaz de por em causa todo um “método”⁷ de trabalho de campo. Como este questionamento de Leiris, marcante para a disciplina, precede as missões de Jorge e Margot Dias junto dos

⁷ Os antropólogos designam de “o método” a metodologia de trabalho de campo funcionalista introduzida na Etnografia por Bronisław Malinowski.

Makonde, é legítimo concluir, mais uma vez, que estes investigadores não estavam na vanguarda da ciência que praticavam, fator que acaba por servir da melhor forma o propósito repressivo do regime colonial.

A ideia de que a qualidade científica da equipa de Dias é considerada antiquada e retrógrada não é uma inovação desta tese. Já aqui se referiu como João Pina Cabral constata subtilmente a fraca qualidade etnográfica do trabalho do casal Dias, ou como Omar Ribeiro Thomaz evidencia as clivagens éticas e idiosincrasias políticas na biografia e prática científica desses investigadores, ou ainda como é ao etnógrafo Harry G. West que cabe a mais exemplar, concreta e completa das críticas a Jorge Dias e à sua equipa, nomeadamente no ensaio com que se iniciou teoricamente este projeto de doutoramento. Todavia, tem-se a noção de que a imagem de Jorge Dias ainda não foi devidamente contextualizada de forma contundentemente crítica. O nosso primeiro objetivo é contribuir para a criação de uma audiência, um público crítico equivalente ao que claramente existia na África do Sul quando do debate em torno das fotos de Steve Hilton-Barber.

Para dar continuidade à ideia de compreender melhor o nosso interlocutor no atual contexto da Etnografia procuraram-se outros académicos contemporâneos a fazer investigação junto dos Makondes no Niassa. Paolo Israel, professor e investigador no departamento de História da Universidade de Western Cape (UWC), na Cidade do Cabo, produziu a sua tese de doutoramento nesse mesmo território e em torno das danças e máscaras Mapiko. Israel viveu no Niassa durante vários períodos ao longo de sete anos, fala a língua ShiMakonde, usa a biblioteca colonial como ponto de referência e estudou o trabalho de Jorge Dias em torno deste assunto. O livro que publicou como resultado desta investigação, *In Step with the Times: Mapiko masquerades of Mozambique* (Israel, 2014), tenta desmontar a abordagem etnográfica mais convencional, misturando-a com micro-história. O texto é portanto escrito em pequenas partes que por sua vez são desconstruídas e reelaboradas de formas diferentes, evitando assim o relato autoritário do antropólogo onisciente. Israel estudou os textos de Jorge Dias em detalhe para compreender as suas deduções sobre as danças performativas das máscaras Mapiko, que ambos estudaram, e concluiu:

The Dias' interpretation of mapiko reflects the backwardness of Portuguese ethnology – enthralled by functionalism – when it was already on the wane – more than the primitive mentality of the Makonde. The third volume of Os Macondes was

published two years after the English translation of Mihhail Bakhtin's 'Rabelais and his world', a book that opened up space to think laughter and parody within the sacred.
(Israel, 2014, p. 29)

Quando, em Cape Town, houve a oportunidade de falar informalmente com Paolo Israel sobre a história de Jorge e Margot Dias, Israel começou por dizer que sempre estranhara, na sua componente biográfica, a estadia tão prolongada na Alemanha durante o período da guerra – pensava mesmo que talvez tivesse interpretado erradamente a cronologia –, e também já se perguntara qual teriam sido os efeitos dessa estadia num momento político tão específico. Na conversa partilhada com Israel sobre a mescla política e etnográfica praticada por Jorge Dias também se destacaram os relatórios que Dias submetia a Adriano Moreira, com os quais Paolo Israel estava familiarizado, já que os menciona no capítulo do seu livro mais dedicado ao casal Dias, *The War of Sexes: The Colonial Library and its Afterlife*. Na sua opinião, para além da falta de ética política e etnográfica revelada pela existência desses relatórios, que eram nitidamente ofensivos, o que se deveria por em causa era mesmo a própria prática etnográfica dos Dias. Durante esta conversa foi surpreendente a lucidez com que este autor percebeu os problemas inerentes à leitura acrítica do trabalho de Jorge Dias no contexto português de hoje, confirmando o problema do estado acrítico do discurso pós-colonial, tanto nas artes como na Etnologia, ao referir: “Most Portuguese contemporary anthropologists still recognize him [Jorge Dias] as their “immediate ancestor” (Israel, 2014, p. 21).

Para completar esta pequena resenha teórica sobre a Etnografia e a sua influência na nossa prática artística, decorrente da forma como este material específico é utilizado como referente na obra escultórica aqui em causa, houve a preocupação de fazer alguma investigação em torno do Filme Etnográfico. Sem dúvida que os filmes de Margot Dias (num total de 31) não só constituem a primeira experiência em Portugal de documentação fílmica para pesquisa etnográfica, como se integram na história da produção de filmes etnográficos no campo da Antropologia Visual e no contexto internacional da disciplina. É nos anos 1940 que na Antropologia e entre os antropólogos surge uma nova perspetiva que vem valorizar as tecnologias visuais, nela se destacando o trabalho da reconhecida antropóloga Margaret Mead, cujos filmes divulgados a partir dos anos 1950 tiveram como base material filmado nas décadas anteriores. Este facto é confirmado por Catarina Alves Costa, estudiosa e produtora de

filmes etnográficos em Portugal, no texto *O filme etnográfico em Portugal: condicionantes à realização de três filmes etnográficos* (1998), onde o descreve da seguinte forma:

Margaret Mead, uma das primeiras pessoas a usar a câmara na sua investigação, contribuiu para a definição desta área, defendendo que há uma prisão à escrita e a antropologia é antes de mais "verbal", baseada nas palavras dos informantes e não tanto na observação dos acontecimentos e que cinema e fotografia exprimem uma especialização, uma habilidade que deve ser treinada pelos antropólogos. Para Mead, o filme permite anotar, conservar e repetir de modo a analisar detalhadamente as situações sociais. (Alves Costa, 1998, p. 2)

Só por esta descrição do trabalho de Margaret Mead, do seu uso do cinema como suporte instrumental da disciplina, percebe-se que Mead, juntamente com Gregory Bateson, experimenta a integração de filmes nas pesquisas antropológicas, fazendo-os complementar a escrita, com isso tornando-se uma pioneira que se posiciona num território de questionamento daquilo que era a Antropologia.

Alves Costa assinala ainda como, uns anos mais tarde, Margot Dias faz “a primeira tentativa de recolha de imagens levada a cabo sistematicamente no âmbito de um trabalho de campo e estudo monográfico” (Alves Costa, 1997, p. 7). Ora, se a vontade e a capacidade de Margot fazer filmes pode demonstrar que Jorge Dias e a sua equipa teriam algum conhecimento desta abordagem inovadora na Antropologia, também se sabe que os filmes acabaram por nunca serem incluídos nos resultados oficiais e publicados das pesquisas, mostrando assim um lado conservador do chefe da equipa, incapaz de acompanhar o arrojo disciplinar. Os filmes podem ser vistos como elementos rejeitados mas, por outro lado, a sua inclusão no acervo de um museu de Etnologia (criado por Jorge Dias) legitima a sua reintrodução no debate. Aliás, talvez seja essa a razão pela qual o Museu não mostra os filmes, pois ainda não conseguiu definir exatamente o seu papel no contexto das investigações do casal Dias. Os filmes são, pela sua natureza e pela sua história, documentos indefinidos que, no nosso caso, servem perfeitamente como um dos componentes de espelho refletor da verdade sobre estes investigadores e as suas condições de trabalho.

Os filmes etnográficos têm sido alvo de grandes discussões no seio da Antropologia Visual. José António Fernandes Dias, antropólogo e crítico de arte já

mencionado aqui, em entrevista realizada em novembro de 2014 menciona, por exemplo, os filmes de Margot Dias como objetos que por si só não têm o mínimo interesse, são enfadonhos e só serviram para completar o trabalho do marido. Ora, é precisamente por esta razão que eles são usados aqui como material de referência para uma obra de arte, pois, de uma forma muito mais abrangente e complexa, são representativos de um projeto etnográfico colonial. Fernandes Dias que define ainda a área do Filme Etnográfico com muita clareza:

No cinema etnográfico há duas grandes correntes desde o início – Margaret Mead e outros, que fazem do filme uma forma de interpretação através da edição e comentário; e a outra é a escola alemã que segue a suposição positivista de que a realidade objetiva é observável e a crença de que o filme é neutro, transparente e objetivo, garantindo por si dados fiáveis. (Fernandes Dias, 2014, comunicação pessoal, Lisboa, 12 de novembro)

No entanto, no ensaio “Antropologia e Documentário: Da Escrita ao Cinema” (2007) João Rapazote descreve o processo de definição e evolução do conceito de Filme Etnográfico em toda a sua complexidade, de como os intervenientes e os pontos de vista se multiplicaram em particular a partir dos anos 1950 do século passado. Sem se pretender integrar aqui a história detalhada do Filme Etnográfico, pode-se mencionar que hoje é difícil destrinçar de uma forma elementar a diferença entre filmes etnográficos, documentários e ficção. Rapazote descreve a desmultiplicação de categorias do que pode ser considerado Filme Etnográfico da seguinte forma:

Nalguns “filmes” o “cinema” instala-se e os cânones do Filme Etnográfico esvanecem-se, noutros as modalidades misturam-se. As categorias, contudo, continuam a ser acrescentadas e Crawford já identificou sete: i) as filmagens etnográficas, material fílmico não editado e usado para fins de investigação; ii) os filmes de investigação, editados para esses fins e para audiências especializadas; iii) os documentários etnográficos do movimento documental, mas com especial interesse antropológico; iv) o documentário etnográfico feitos por e para a televisão; v) os filmes com fins educativos e utilizados em contextos de comunicação; vi) outros filmes de actualidades, jornalísticos ou de viagens, hoje maioritariamente televisivos; vii) e filmes de ficção ou docudramas, com reconstituição de cenas e recurso a actores, quando o tema é antropológico. (Rapazote, 2007, p. 110)

É interessante sublinhar que, nesta discussão, uma das coisas que os estudiosos vão insistindo ao longo dos tempos é que o Filme Etnográfico mais “puro” deve ser feito para ser acompanhado por texto ou mesmo para acompanhar textos – uma das formas de colmatar a falta de “cinema” no “filme”, como sublinha Rapazote –, o que remete de imediato para o facto de Margot Dias filmar pensando que os seus documentos fílmicos iriam fazer parte de um texto – mas isso nunca chegou a acontecer. Por outro lado, os filmes de Rouch, como *Makwayela*, com o qual se trabalhou em *For Mozambique* (2008), são muito curiosos porque incluem a entrevista dentro do filme. Ora, a inclusão da entrevista no mesmo material fílmico e no suporte cinematográfico como que substitui o texto, faz com que o filme prescindia dele e se torna numa obra autónoma. Com este gesto, percebe-se, Rouch estava a tentar resolver um problema conceptual do Filme Etnográfico, tornando-o mais perceptível a audiências mais vastas.

Margot Dias nunca incorpora entrevistas ou qualquer outro efeito de contextualização nos seus filmes, mas em certos momentos nota-se a presença de Jorge Dias nos bastidores ou mesmo em cena, quando entra em campo para cumprimentar os intervenientes ou quando não sai dele a tempo. São presenças furtivas mas muito valiosas pelo significado (inadvertido) que incorporam nos filmes. Assim se percebe que Margot, evidentemente, não estava sozinha e o que filmava era muito provavelmente encenado ou pelo chefe de posto ou mesmo por Jorge Dias. Por vezes o espectador sente mesmo que os Makondes estavam a teatralizar os seus próprios rituais... Uma câmara nunca é invisível. É ainda assim, inadvertidamente, que se percebe nos filmes, num gesto nosso que se diria meta-interpretativo, a nostalgia do casal Dias pela perda de inocência dos “primitivos” enquanto viam a globalização do capitalismo – de que eles eram agentes – invadir e destruir a sua pureza.

Finalmente, um outro fator marcante na nossa formação como artista plástica e escultora foi a descoberta, algures em meados da década dos 1990, do texto *The artist as ethnographer* incluído no livro *The Return of the Real* (1996), de Hal Foster. Os seus escritos foram fundamentais no alinhamento inicial dos alicerces conceptuais e políticos da nossa prática artística, mas é importante declarar que nunca até este projeto em torno do casal Dias se esteve tão próximo de uma das suas temáticas mais marcantes. *The artist as ethnographer* (Foster, 1996) define o artista plástico contemporâneo (dos anos 1990) como o agente de uma nova forma de praticar etnografia, aqui vista de um ponto de vista abertamente político. É difícil perceber se foi a nova visão da ideia de etnógrafo

que veio a fundir-se com a ideia de artista ou se foi a capacidade crítica dos artistas que ele descreve (Renée Green, por exemplo na sua obra *Import/Export Funk Office*, 1992, Fig. 30, Anexo B) que acabou por forçar a uma revisão política do papel do etnógrafo. De qualquer forma, sai-se dessa leitura como uma nova percepção quer do artista plástico, quer do etnógrafo, ambos de tal modo politizados que se torna impossível ver filmes como os de Margot Dias sem que estes tenham de ser política e esteticamente analisados.

Proceda-se então à análise dos princípios avançados por Foster que formaram a nossa conceção daquilo que seria apropriado para material artístico – diga-se também etnográfico, pois Foster permite que se vejam os dois como um só. Desde logo, são os artistas e os críticos pós-coloniais que deixam de acreditar num sistema binário do conceito de alteridade, substituindo-o por num modelo mais relacional da diferença, praticado em “zonas de contacto”, fronteiras de alteridade por excelência. Foster lembra que a identificação com o Outro é essencial tanto na prática da Antropologia como na da Arte e da Política. No entanto, salienta, há o perigo de: “ethnographic self-fashioning” becomes the practice of a narcissistic self-refurbishing” (Foster, 1996, p. 180), o que se compreende melhor quando se pensa na voga de relatórios pseudo-etnográficos feitos e apresentados como obras de arte contemporânea e que muitas vezes não são mais do que *travelogues* disfarçados. Sobre estes devaneios artísticos pretensiosos Foster diz: “Who in the academy or the art world has not witnessed these testimonies of the new empathetic intellectual or these flâneries of the new nomadic artist?” (1996, p. 180).

Estas palavras de Foster obrigaram a uma desconfiança em relação aos perigos aqui enunciados e impuseram na nossa conduta a regra de evitar trabalhar com o Outro apenas por isso mesmo, ser Outro, o que numa primeira fase da nossa prática artística resultou no balizamento da nossa atividade artística, de investigação e comentário a aspetos culturais específicos, aos territórios mais próximos – Moçambique, Portugal e África do Sul. Desta forma, nunca se está a falar sobre, em torno ou em empatia com o Outro, pois esse Outro somos nós mesmos.

Foster refere ainda que o método de “ler” a cultura como texto usado pelo artista crítico se torna a inveja da Antropologia. Esta ideologia do texto, como lhe chama, uma espécie de recodificação da prática como discurso, ia ganhando forma na Arte Contemporânea, nos Estudos Culturais (onde nasce o pós-colonial), assim como na nova Antropologia, ao mesmo tempo que, por outro lado, o artista invejava o etnógrafo

pela sua capacidade de contextualização, algo da maior importância também na arte contemporânea, passando a querer fazer o tipo de trabalho de campo que permite integrar teoria e prática.

É óbvio que o propósito desta tese não se coaduna com esta atitude, seja porque desde o início os pressupostos da nossa prática e discurso artístico incluem a investigação e o trabalho de campo, seja porque não querendo ser etnógrafo, olha-mos para os filmes da etnógrafa também como trabalho visual e estético passível de ser analisado, fazendo-o, contudo, com a consciência do possível *overlapping* entre as duas práticas – a da etnógrafa e a da artista. É certo que na obra de arte que constitui o cerne desta tese não se pode dar azo à confusão de práticas e discursos, nem ao perigo de cair em voyeurismos ou *flâneries*, mas, por outro lado, o projeto escrito que complementa a componente prática pode e deve abordar os cruzamentos que estas duas áreas de conhecimento já experimentaram e, de certa forma, herdaram. Este trabalho não faz parte daquilo a que Foster chama “the ethnographic turn in contemporary art and criticism” (1996, p. 181), antes vem lembrar como esses devaneios na arte contemporânea até permitiram encobrir os referidos *travelogues* disfarçados de arte.

Convém sublinhar como foi por intermédio de Foster que se teve a noção da possibilidade de convergência na Arte Contemporânea de todas as temáticas do nosso interesse, nomeadamente o teor da conceitualidade e da mensagem política que tanto se desejava poder associar. Foi Foster que explicou como nas últimas três décadas do século XX a Arte Contemporânea deixou de se poder definir pela sua vertente espacial, de lugares de exibição ou de trabalho (galeria, museu, atelier) e passou a ser uma “rede” de discursos de diferentes práticas e instituições, de outras subjetividades e de outras comunidades, em que o interessado (artista, espectador, crítico) não se limita à observação fenomenológica. As definições de arte e de artista alteraram-se quando foram questionadas pelos movimentos de direitos humanos, pelos vários feminismos ou pela afirmação do multiculturalismo, assim como houve influências teóricas do campo da psicanálise, da teoria do cinema ou dos estudos culturais ingleses, associados ao surgimento do próprio discurso pós-colonial baseado em Said e Bhabha, entre outros, sendo talvez esta a explicação da redefinição e passagem da Arte Contemporânea para o campo expandido da cultura, domínio por excelência da Antropologia (Foster, 1996, p. 184).

No entanto, no nosso caso, a grande lição que se recebe de Hal Foster tem maioritariamente a ver com a aprendizagem da engrenagem da autocrítica no discurso.

Para esta tese não é relevante saber se o sistema de autocrítica foi apreendido da Etnografia ou se a prática etnográfica beneficiou da capacidade crítica artística, o importante é valorizar a capacidade permanente de autocrítica que se instalou na construção do discurso e no dia-a-dia da prática artística. A posição de autoridade foi abalada para sempre, reduzindo-se a existir num espaço reflexivo em permanente mutação e adaptação, que também inclui a crítica institucionalizada absorvida pelo poderoso mercado da arte. Este mercado, que se desenvolve e aumenta consideravelmente nos anos 1990, toma proporções ainda maiores e mais poderosas nos anos 2000, sendo precisamente o seu poder de absorção que finalmente acaba por contribuir para a dissolução do lado reivindicativo do projeto pós-colonial na arte contemporânea – assim questionando a forma de prosseguir a nossa prática artística. As questões levantadas por Foster neste texto axiomático ainda são surpreendentemente atuais senão mesmo vitais para este nosso projeto de doutoramento, pois todas apontavam para o enfraquecimento das abordagens que aparentemente e inicialmente eram mais políticas e engajadas. As imagens de Margot Dias remetem, assim, para a necessária reflexão sobre a “viragem etnográfica” na Arte Contemporânea portuguesa que, tudo indica, ainda não foi concretizada, pois as questões aqui colocadas são as mesmas, continuam por analisar e apontam para a falta de questionamento crítico da cultura material no contexto social e político português.

Por fim, Foster sugere práticas artísticas que contenham uma distância crítica como forma do artista melhor se proteger do perigo de cair na identificação excessiva com o Outro (posição associada à esquerda política) ou, pelo contrário, na sua repulsa (posição associada à direita política). Neste aspeto, pensa-se que o nosso trabalho vai de encontro à proposta do teórico de dois modos complementares: por um lado, porque é suposto que trabalhos com suportes académicos como este permitam preservar uma tal distância crítica; por outro lado, porque é de esperar que o tempo que o material aqui usado como referente esperou para ser analisado permita um maior distanciamento crítico. Mas será que este desfasamento cronológico, passado mais do que meio século após a produção dos filmes, lhes dá mais garantias de uma análise justa? Este tempo que passou permite, de facto, criticar com mais pertinência do que se isso fosse feito em cima do acontecimento? De certa forma, analisar a obra fílmica de Margot nos dias de hoje implica reavaliar e rever. E rever criticamente, Hal Foster também o refere, implica sempre julgar... Espera-se, por isso, ter aqui sempre presente a consciência de que esses juízos de valor também possuem um lado falacioso proveniente das suas limitações

temporais e contextuais, aceitando-se, contudo, que se venham a integrar num conjunto interdisciplinar mais rico, mais completo e mais complexo da leitura da obra de Margot Dias, assim como do material por ela estudado.

A ideia de Foster sobre a “viragem” da Arte Contemporânea para a Etnografia é suficientemente adequada para salientar este nosso propósito e permitir concluir esta reflexão. Uma das razões (entre outras) que levou a Arte Contemporânea a “virar-se” para a Etnografia foi a atração exercida pela capacidade de autocrítica da Antropologia, cuja reflexividade aplicada no exercício da (nova) Etnografia ainda consegue preservar um certo romantismo do Outro. Ora, esta reflexividade, que não existia em Margot Dias, é muito evidente em Harry G. West, que de algum modo é o seu sucessor no terreno e faz uma segunda apresentação do trabalho do casal de etnógrafos que trabalharam para o Ministério do Ultramar português. Dois etnógrafos cujas auras profissionais, na altura em que realizaram as suas investigações, até podiam ser consideradas algo progressistas mas que agora têm de ser reavaliadas e revistas criticamente.

Foi precisamente a visão reflexiva deste outro etnógrafo que tornou possível encontrar uma razão para materializar em forma de investigação a nossa curiosidade pelos filmes de Margot Dias. Foi através do olhar simultaneamente crítico e acusatório desse etnógrafo que surgiu a oportunidade de analisar criticamente o trabalho do casal Dias. E por isso a ele se recorre novamente para sublinhar como é, desde logo, no próprio título do ensaio escrito por Harry G. West, “Invertendo a Bossa do Camelo. Jorge Dias, a sua Mulher, o seu Intérprete e Eu” (2004), quando o próprio autor aí se coloca, que se denota a referida atitude reflexiva e inclusiva. Este texto, de inquestionável importância para esta tese, constitui uma espécie de parêntesis ao projeto de investigação principal de Harry G. West, cujo objetivo era estudar a feitiçaria no planalto de Mueda, no norte de Moçambique, mas integra-se no longo processo de trabalho de campo etnográfico que levou a cabo em território Makonde. Foi durante a sua estadia no terreno em Cabo Delgado, no norte de Moçambique, que West se viu confrontado com a memória da presença de Jorge Dias e da sua equipa. Apesar dos 40 anos passados entre a visita de ambos e de o trabalho de investigação etnográfica de Harry G. West não ter nada a ver com o de Dias, West sentiu que a sua presença no local estava continuamente a evocar o espírito de Jorge Dias e o trabalho da sua equipa de investigação. A permanente mediação dessa presença atizou a sua curiosidade e acabou por informar as investigações que fez sobre os Dias e a sua equipa.

Reconhecendo que a história seria simbólica a vários níveis, West propôs-se escrever o referido ensaio como um esforço de contextualização teórica e histórica cujos detalhes se tornaram iminentemente importantes para o nosso trabalho.

Vejam-se então alguns dos dados que sobressaem da leitura do artigo de West e também da entrevista que se teve a oportunidade de efetuar com o etnógrafo em Lisboa, em abril de 2013. West reconhece a estatura de Jorge Dias como um dos mais influentes antropólogos portugueses e percebe que também é uma figura controversa, pelo que compreender o seu predecessor era da maior importância para si e para o trabalho que estava a desenvolver. Além disso apercebe-se ainda de que a sua tarefa no terreno seria bastante dificultada se não assumisse e lidasse com estes dados. Dois fatores importantes estão presentes na sua mente de cientista: por um lado, o facto das publicações de Jorge Dias sobre os Makondes continuarem a ser obras clássicas da Antropologia portuguesa que também são respeitadas em Moçambique dá a entender não só um certo desleixo crítico na disciplina em Portugal, como reflete uma mesma falta de criticidade e produção etnográfica alternativa em Moçambique; por outro lado, a existência incontornável dos relatórios elaborados para o futuro Ministro do Ultramar depois de cada campanha, num total de cinco, elaborados entre 1956 e 1960. West percebe e escreve declaradamente, como já se referiu nesta tese, que a faceta “apolítica” e “científica” do trabalho de investigação não era coerente com as informações políticas fornecidas nos relatórios, pelo que com esses relatórios a equipa de Dias trai os seus sujeitos de investigação e quebra, dessa forma, a ética de investigação científica ou, melhor dizendo, a deontologia da Etnografia: “Facilmente se poderia concluir que Jorge Dias e os seus colegas actuavam com duplicidade, traindo a confiança dos seus objetos de investigação perante um regime que encarava esses povos como meros súbditos coloniais” (West, 2004, p. 144).

West é enfático no estabelecimento da existência de uma relação entre a investigação académica e o poder, bem como nas pressões sociais que levam à omissão do discurso e ao apagamento da memória de alguns dados importantes no entendimento do trabalho de Jorge Dias e da sua equipa:

Um estudo mais aprofundado sobre Jorge Dias e o seu trabalho transmite-nos lições valiosas sobre a complexidade das relações entre o poder e a investigação académica no contexto colonial e também, tal como argumentarei no final deste capítulo, em contextos pós-coloniais. (West, 2004, p. 144)

Ao apresentar a sua opinião desta forma, West contribuiu com razões suficientes para o nosso estudo também abarcar esta questão, embora obviamente aplicada aos objetos visuais – os filmes de Margot. A complexidade deste conjunto de circunstâncias e materiais visuais torna-se aqui numa imagem metafórica e simbólica do estado do discurso pós-colonial em Portugal – ou da sua inexistência até muito recentemente – assim como da sua falta de eficiência no presente.

No entanto não se pode deixar de sublinhar que no texto de West se denota a humildade com que investigou toda esta história, seja pela forma como generosamente cria empatia com o seu objeto etnográfico, neste caso a própria Margot Dias, com quem teve oportunidade de falar em várias entrevistas, seja pela relevância que dá a Rafael Makwala, o intérprete de Jorge Dias que, ao mesmo tempo, militava pela MANU e, mais tarde, pela Frelimo. Esta empatia, aprende-se com West, não invalidou ou diminuiu a capacidade crítica nem a forma etnográfica como conseguiu construir uma imagem da complexidade da Antropologia e da “anti-etnografia” (West, 2004). Do ponto de vista de intencionalidade conceptual, esta tese teórico/prática deve tanto à influência de Hal Foster como à de Harry G. West.

3.2.4 Sobre a Antropologia e a Etnografia

The systematic study of culture is a discipline that arose in consequence of European exploration and particularly of colonial expansion, which created a context of cultural encounter to which anthropology was an academic response. (Dourish, 2014, p. 3)

No decorrer dos trabalhos desta tese teórico-prática investigou-se e pesquisou-se constantemente em torno da área da Etnografia. No entanto, durante este percurso uma das questões que mais vezes voltou ao nosso consciente é o assunto da falta de clareza comum no que diz respeito à forma como definimos a área da Etnografia e como esta se diferencia da Antropologia. Na verdade esta confusão existe porque a diferença nem sempre é fácil de entender. Pareceu-nos importante esclarecer este ponto.

A Etnografia nasce da Antropologia que, das duas, é a área de conhecimento mais antiga e mais abrangente. Conhecemos a Antropologia como sendo a ciência dos seres humanos, especialmente o estudo dos seres humanos e dos seus antepassados

através do tempo e do espaço em relação ao seu carácter físico, ao seu meio ambiente, às suas relações sociais e à sua cultura. No momento em que escrevemos considera-se que a Antropologia pode ser subdividida em vários ramos de investigação mais específicos como por exemplo a Antropologia Social, Antropologia Cultural, Antropologia Linguística, Antropologia Física entre outros. A Etnografia nasce da Antropologia Social e Cultural e é por vezes confundida com estas áreas. No entanto há especificidades desta área de investigação que fazem sentido lembrar neste estudo e que devemos apontar.

A Etnografia é frequentemente descrita como sendo o estudo das pessoas e da sua cultura dentro de um local específico. É um método de estudo utilizado pelos antropólogos com o intuito de descrever os costumes e as tradições de um grupo humano. Foi pensada para permitir que investigadores observassem grupos sociais e os seus fenómenos culturais do ponto de vista dos sujeitos do estudo. Para que este ponto de vista pudesse ser estudado o investigador necessita de empatia com o observado. Este estudo ajuda a conhecer a identidade de uma comunidade humana que se desenvolve num âmbito sociocultural concreto.

O Merriam Webster Dictionary descreve desta forma a etnografia e ajuda-nos a diferencia-la da Antropologia pela componente de trabalho no terreno:

Contemporary ethnography is based almost entirely on fieldwork. The ethnographer lives among the people who are the subject of study for a year or more, learning the local language and participating in everyday life while striving to maintain a degree of objective detachment. He or she usually cultivates close relationships with “informants” who can provide specific information on aspects of cultural life. While detailed written notes are the mainstay of fieldwork, ethnographers may also use tape recorders, cameras, or video recorders. (Merriam-Webster: consultado 12-10-2014)

Se pensarmos concretamente no casal Dias, ao ler estas descrições daquilo que define a etnografia, surgem imediatamente algumas dificuldades em compatibilizar as supostas ambições da disciplina com a prática destes dois investigadores no terreno. Do nosso ponto de vista de hoje parece-nos que Jorge e Margot Dias (através dos seus relatórios) pouca ou nenhuma empatia sentiam com os sujeitos observados. Já que, se assim fosse, e considerando por exemplo a história da relação de Dias com o seu tradutor Makwala que era apoiante e ativista da Frelimo, Dias teria que ter sentido, no

mínimo, alguma empatia com esta faceta tão relevante do seu tradutor, sem quebrar a sua confiança através dos seus relatórios. Pelo contrário, Margot Dias nega o conhecimento desta faceta do seu tradutor. Não nos cabe a nós pôr em causa a veracidade do desconhecimento dos nossos etnógrafos, mas concluímos que tal distância de conhecimento só poderia resultar de um fraco grau de empatia entre os intervenientes e os etnógrafos.

Voltando à Etnografia, é ainda necessário explicar que, como muitas outras áreas de estudo contemporâneas, os preceitos teóricos da mesma vão evoluindo com o tempo. Vejamos sumariamente a evolução teórica desta disciplina nos tempos porque estes dados são também importantes na evolução do nosso discurso artístico (influência que James Clifford terá tido no nosso pensamento) e servem de base para as nossas premissas críticas nesta tese.

Os Debates pós-modernos:

Na década de 1980 do século passado o debate teórico em torno da Antropologia e da Etnografia expandiu-se e ganhou novos contornos. Nasceu a crítica que punha em dúvida a validade dos métodos e conceitos antropológicos. Estas críticas foram desenvolvidas por James Clifford entre outros etnógrafos. E o debate da altura sublinhou a ideia que a realidade é sempre interpretada pois é sempre o ponto de vista subjetivo do autor. Ou seja que a Antropologia é sempre a interpretação das interpretações. Assim politizou-se a relação entre observador e observado na pesquisa antropológica, questionando a utilização do “poder” do etnógrafo sobre “o nativo”. Criticaram-se os paradigmas teóricos da “autoridade etnográfica”, do etnógrafo e a Etnografia passa a ser praticada como representação polifónica cultural onde devem estar claramente presentes as vozes dos vários informantes.

No intuito de ser mais transparente os etnógrafos têm tentado ser reflexivos nos seus trabalhos. Esta reflexividade permite explorar as formas como o envolvimento nos estudos afetando os resultados das investigações e ações. Não obstante estas tentativas de reflexividade todos entendemos hoje que nenhum investigador consegue não ser tendencioso e este fator permitiu estabelecer uma base para a crítica da etnografia. Na verdade esta é também a base da nossa crítica do casal Dias. A sua falta de autocritica que se tem desmultiplicado na nossa sociedade museológica e civil.

Foi ainda nesta altura (anos 1980 e 1990) que a Etnografia e os seus questionamentos tomaram forma como pontos de partida para práticas artísticas que se desenvolvem em torno dos estudos culturais e por esta razão a crítica do trabalho destes

etnógrafos portugueses é tão vital na construção do pós-colonial e após pós-colonial em Portugal.

Finalmente, neste nosso estudo não podemos cair no perigo de ter expetativas que os etnógrafos que estamos a estudar e que trabalharam no final dos anos 1950 ou início dos 1960 do século passado, pudessem conferir os seus critérios e métodos etnográficos com aqueles que são mais atuais. Ou mesmo que nos permitisse avaliá-los com os critérios do presente. Estamos cientes do tempo em que a prática deles existiu mas pretendemos contextualizá-los no presente sem que mérito e valor seja retirado a sua herança científica. Esta seria uma demanda inútil. No entanto do ponto de vista do debate pós-colonial e, por consequência, do após pós-colonial propomos que é necessário estudar o trabalho destes etnógrafos mais criticamente pois constata-se que a sua “autoridade etnográfica” e seus atos profundamente politizados e coloniais continuam a não ser museologicamente e teoricamente suficientemente questionados e colocados em perspetiva da atualidade científica e artística. Identificamos os erros do passado e estaremos disponíveis para avançar com correções dos mesmos no futuro.

3.2.5. A Arquitetura: Dois Edifícios

Durante a pesquisa em torno da vida e obra de Jorge Dias e da sua mulher Margot Dias deu-se maior atenção a dois edifícios que contam a história destes etnógrafos entre Lisboa e Moçambique. Tendo-se a noção de que se iria desenvolver uma obra escultórica cujo ponto de partida crítico seriam os temas que a sua história inspira e os conteúdos que os seus trabalhos evocam, procuraram-se naturalmente estruturas que pudessem não só ancorar um projeto escultórico, como servir de contendor metafórico para o desenvolvimento crítico formal e conceptual desta obra.

Inicialmente, a procura desse tipo de estruturas foi bastante abrangente, incidindo tanto sobre as esculturas Makonde – pensando-se que poderia vir a fornecer uma contextualização artística das clivagens entre a cultura europeia (dos etnógrafos) e a cultura africana (dos observados e supostamente estudados) –, como sobre as construções de arquitetura de pau a pique que se podem observar nas imagens de documentação das campanhas feitas pela própria Margot Dias e sobre os quais apresentamos mais detalhes em 3.3.

Mas finalmente foram as características arquitetônicas dos edifícios e a singularidade da localização dos dois edifícios relacionados, até hoje, com o percurso dos trabalhos destes dois etnógrafos que acabaram por se impor. Acima de tudo por permitirem desmontar criticamente o significado dessa história, cujo potencial conceptual e formal não parou de alimentar a nossa curiosidade artística. Trata-se do edifício do então Ministério do Ultramar (1961-1962), da autoria do Arquiteto João António Aguiar e do edifício do Museu Nacional de Etnologia (1976) (Figs. 75, 76 e 77, Anexo C) desenhado pelo Arquiteto António Saragga Seabra. Note-se que o museu foi criado como instituição com Jorge Dias ainda vivo, em 1965, mas a inauguração do edifício ocorre já após a sua morte em 1976. Ambos os edifícios ladeiam a Avenida da Ilha da Madeira, em Belém, estando implantados sensivelmente um em frente do outro.

A leitura que se pretende fazer destes dois objetos arquitetónicos remete para o conteúdo do trabalho etnográfico do casal Dias em África e para uma crítica mais alargada dos seus estudos. O conteúdo da obra, por seu lado, pode ter duas vertentes: por um lado referenciando obviamente as formas da própria arquitetura e, por outro, remetendo para o papel que cada um dos edifícios representa nesta complexa história.

A escolha de referentes arquitetónicos não é um processo inédito na nossa prática artística. No catálogo da exposição *El Teatro del Mundo*, no Museo Tamayo (2014), Cidade do México, descreve-se sumariamente a forma de abordar o papel da arquitetura na nossa prática artística:

Buildings and structures have played a major role in my work. I use them as a starting point for projects all the time. The way I 'read' buildings is crucial to the critical approach in my work. Buildings can be read as political texts and this is what I try to do. I once made a work in the form of a talk which is solely about this issue – Doubling the Reading, 2009. Various factors and issues which buildings encompass are meaningful for me as a basic premise for making contemporary art: they unequivocally belong to a place and time (their foundations are dug into the soil in specific geographic site) and yet they formally refer to strains of thought and design which originate in other parts of the globe; they are anthropological, sociological, political and aesthetic; they occupy space in the realm of popular culture and yet they are not necessarily conceived as such. They sometimes stand for the paramount conflicts which are still being played out today. I have used them as metaphors for containers of history (particularly in the case of African buildings like Maison Tropicale, 2007). The story of

which represents the history which continues to dominate and haunt the existence of Brazzaville and Niamey. (Ferreira, 2014, p. 115)

Como já referido em 2.4 desta tese, há muito que a nossa prática artística tem permitido desenvolver um amplo alfabeto pessoal de leitura de edifícios ou estruturas arquitectónicas. Estes, sempre escolhidos por razões muito específicas, servem tanto como localizadores da obra na vasta geografia do globo, como permitem que o discurso desta mesma obra seja politicamente localizado. No entanto, esta localização automática não faz com que a exploração do conteúdo dos edifícios usados como referência se restrinja ao seu local geográfico, antes pelo contrário, o objetivo é torná-los em metáforas pertinentes e mais abrangentes ou mesmo universais.

Para que isso seja possível é preciso ter em consideração as características que tornam os edifícios férteis em potenciais de conteúdo para obras artísticas. Desde logo, como espaços vividos e funcionais, todos os edifícios são por definição objetos antropológicos e sociais. Ora, é precisamente no cruzamento destas disciplinas que se situa a obra de arte que integra a componente prática desta tese.

Os edifícios também devem ser vistos como objetos políticos que tanto podem representar o “poder”, quando se trata de remeter para aqueles que os mandam construir, ou mesmo quando se olha para a sua função prática (governamental), como podem contar histórias de horror ou vitória, de inventividade ou de criatividade. Apesar da história nem sempre permanecer visível, o edifício raramente se liberta das histórias que o envolvem. Aliás, esta ideia de conteúdo invisível, mas sempre presente, é uma das ferramentas conceptuais a que frequentemente se recorre no nosso trabalho quando se fazem referências arquitetónicas.

Os edifícios devem ainda ser lidos como objetos estéticos e escultóricos, ou mesmo, na nossa perspetiva como o objeto escultórico formal por excelência, melhor dizendo, um objeto escultórico performativo na medida em que não foram desenhados para serem contemplados mas antes para serem utilizados. Neste sentido, os edifícios do movimento moderno na arquitetura – os edifícios em causa são do século XX, embora um, o do Museu Nacional de Etnologia, seja modernista, de cariz mais progressista, enquanto o outro é mais clássico, de cariz imperial – estão inseridos num momento crítico perfeito, pois foi precisamente esse movimento internacional que, no seu manifesto, inseriu a ideia de melhorar a vida dos utilizadores, mostrando como o objeto arquitetónico deve refletir uma abordagem social progressista na arquitetura. No

entanto, é notório que esta linguagem arquitetónica foi utilizada muitas vezes em contextos políticos nefastos aos seus próprios princípios, algo bem patente na relação entre o Modernismo e África que o projeto colonial promoveu (ver 2.4).

O campo crítico para o qual a arquitetura aponta é rico e vasto, fazendo com que os edifícios se tornem contentores cheios de significados complexos. Além disso, qualquer edifício está sempre exposto à observação e à avaliação do gosto popular dominante no local onde está implantado. São objetos culturais populares que não se encontram escondidos em museus ou em livros, Fazem parte do quotidiano, mas nem sempre são desenhados como projetos que respondem ao gosto popular.

Na nossa prática artística é recorrente o hábito de ler a intencionalidade da criação de um edifício ou de uma estrutura arquitetónica (ver *Portugal dos Pequenitos*, Anexo A): o projeto arquitetónico existe para quem? Quem é que decidiu construí-lo? Quem o financiou? Quem representa este edifício? Ele funciona? O que significam as alterações a que foi submetido ao longo dos anos? O que se passou lá dentro ou quais as histórias que nos conta? Em muitos dos nossos projetos também se exploram as possíveis conexões artísticas de certos edifícios como, por exemplo, a relação possível entre o minimalismo das obras de cimento de Donald Judd (Fig. 83, Anexo D) ou de Richard Serra com a arquitetura de Le Corbusier em Chandigahr (Fig. 82, Anexo D), ou mesmo com o trabalho de arquitetos brutalistas como Alison e Peter Smithson em Inglaterra. No nosso trabalho existe ainda a hipótese do estudo da história do desenho do projeto de arquitetura como ponto de partida para o desenho da escultura, tal como se constata em *Maison Tropicale* (2007) (Figs. 22, 23 e 24, Anexo A).

Por tudo isto torna-se oportuno fazer agora uma apresentação sumária dos dois arquitetos autores dos edifícios em causa neste estudo, para que melhor se compreenda o contexto político e a inserção teórica arquitetónica dos próprios edifícios. O arquiteto e urbanista João António de Aguiar (n. 1906)⁸, autor do edifício do antigo Ministério do Ultramar, assumiu um papel de relevo como projetista institucional durante o Estado Novo, tendo desempenhado, entre outras funções, o lugar de diretor do Gabinete de Urbanização Colonial (GUC). João Sousa Morais, no seu artigo “Intemporalidade do ‘Manual de Vogal sem Mestre’ Para caniço de Lourenço Marques, de Pancho Guedes”, descreve João Aguiar como “um dos arquitetos da lista de eleição do então ministro de Obras Públicas (Duarte Pacheco) e governo de Salazar. Nos anos 1940, Aguiar é o urbanista da quase totalidade das capitais de Distrito de Portugal” (2002, p. 148).

⁸ Não foi possível averiguar mais dados biográficos.

Projetou, portanto, extensa mas não exclusivamente em África e, por se encontrar nessa posição de chefia, ajudou a marcar a linguagem arquitetónica do Estado Novo e do poder colonial – uma abordagem institucional pesada de cariz classicista, mas “a lembrar uma casa portuguesa” (Milheiro, 2008, p. 262).

No seu surpreendente e muito necessário livro *Nos Trópicos sem Le Corbusier* (2008), a historiadora Ana Vaz Milheiro descreve da seguinte forma um exemplo da sua obra arquitetónica, o Palácio do Governo (Bissau, 1945) (Fig. 84, Anexo D):

(...) Quanto ao significado a assumir pela arquitectura colonial de promoção pública. Trata-se de ensaiar um primeiro modelo de “representação” de carácter mais monumental. O edifício... resulta da intervenção de João Aguiar e de José Manuel Galhardo Zilhão. Não trabalhando em exclusividade nas Obras Públicas Ultramarinas, Aguiar assina na Metrópole edifícios de representação político-administrativa de aparência semelhante ao palácio de Bissau. (Milheiro, 2008, p. 262)

Embora em Portugal se tenha o hábito da condescendência para com a nossa história política, nesta tese pretende-se sempre desmontar os significados e conteúdos políticos das histórias dos projetos, dos trabalhos e das vidas das pessoas que aqui se estudam, não sendo este caso uma exceção. Digamo-lo, pois, com toda a clareza: o arquiteto João António de Aguiar era um arquiteto do regime colonial. Só pelo título de uma das obras arquitectónicas de sua autoria, *Projecto “Casas Para trabalhadores (colonos)” no âmbito do Povoamento de Raça Branca do Limpopo* de 1953, pode-se constatar a profundidade do seu envolvimento com um projeto colonial que era simultaneamente um projeto racial. Para se ser verdadeiramente crítico da nossa história é necessário por em causa as ditas boas intenções sobre os projetos que se desenhavam para os “indígenas”, mantendo em mente a sua verdadeira intencionalidade, bem patente na índole racista do projeto agora referido.

Mas o papel fundamental de João Aguiar no projeto colonial do regime não se resume à sua ação como dirigente de uma estrutura governamental essencial ao Estado Novo, o mencionado GUC (mais tarde denominado Gabinete de Urbanização do Ultramar). Conforme relata o historiador de arquitetura José Manuel Fernandes no sítio apoiado pela Fundação Calouste Gulbenkian que se intitula HPIP (Património de Influência Portuguesa), o arquiteto também foi autor dos maiores e mais simbólicos

projetos da construção da imagem colonial, como o plano da cidade de Lourenço Marques:

A capital foi objecto do Plano de Urbanização de Lourenço Marques, pelo Gabinete da Urbanização Colonial (depois do Ultramar), por João António de Aguiar, executado em 1947-1952 e aprovado em 1955. Ampliando o espaço exterior à retícula urbana do final do século XIX, como a nova área de expansão da cidade (daquela separada por uma circular em arco longo), o plano desenhava-a como um vasto sector envolvente, segundo o padrão característico da época de cidade-jardim, servido por um sistema de largas rotundas. Também se previa uma expansão para norte, e uma ocupação à volta do aeroporto com reservas para indígenas. (Fernandes, 2014, p. 2)

Mais uma vez o mais relevante nesta citação, para além da evidente nomenclatura racial da época, é o facto do trabalho de João António Aguiar, com os edifícios e a cidade a serem interpretados como veículos da governabilidade, estar no epicentro de uma política arquitectónica colonial centralizadora e feita à revelia dos arquitetos locais, ou seja, daqueles que viviam em África, que embora tivessem ideias muito concretas sobre o planeamento das suas cidades – como se pode perceber, por exemplo, pelo manifesto de Amâncio (Pancho) Guedes (Lisboa n. 1925) “Manual de Vogal sem mestre para Caniço de Lourenço Marques” (Morais, 2002, p. 144) – nem sequer eram consultados para desenhar esses projetos.

Por outro lado, o historiador Nuno Domingos faz uma abordagem a João António Aguiar e à sua obra que está mais de acordo com o espírito crítico desta tese. Num artigo publicado em *Visões de África* 8, acerca de uma exposição comissariada por Ana Vaz Milheiro sobre o trabalho do Gabinete de Urbanização Colonial que teve lugar recentemente no Centro Cultural de Belém, Domingos avança com algumas razões para o branqueamento das teorias do arquiteto:

Muitos destes planos urbanísticos foram desenhados pelo director do Gabinete de Urbanização Colonial, o arquitecto João Aguiar, que teorizou sobre o assunto. A ausência do pensamento deste alto funcionário colonial nesta exposição justifica-se, porventura, porque o modo como representa o olhar do colonizador, segregador e racista, não ser aquele que os organizadores da mostra desejavam revelar. Esta herança de um urbanismo discriminador, em linha com as políticas coloniais portuguesas, começou a ser escondida na década de cinquenta por uma narrativa

histórica que incidia sobre as características únicas que distinguiram o colonizador luso. O contexto político internacional assim o exigia. (Domingos, Buala, p. 1)

Neste sentido, recorre-se ainda a Filipa Fiúza, que no ensaio intitulado “Os Edifícios Institucionais do Ministério do Ultramar na Metrópole” (2012), faz uma análise crítica sobre a estética de cariz e intencionalidade política demonstrada pelo grupo de edifícios institucionais desenhados pelo GUC, muito na senda da arquitetura promovida, por exemplo, por Benito Mussolini:

(...) Os edifícios supracitados demonstram a procura por uma arquitectura de índole institucional através da sua imponente, estética e, por vezes, localização, tendo alguns pontos em comum com a arquitectura de representação oficial dos regimes autoritários da Europa Ocidental de meados do século XX. (Fiúza, 2012, p. 236)

Finalmente regressa-se ao edifício do Ministério do Ultramar para recordar como a sua função simbólica na história dos portugueses ultrapassa de uma forma muito curiosa o cariz político da sua ligação ao Estado Novo. De facto, este edifício também contém uma forte memória do período revolucionário posterior ao 25 de Abril de 1974, que instituiu a democracia e pôs fim à ditadura e ao colonialismo, pois foi aí que se instalou o Concelho da Revolução, órgão que efetivamente governou o país até ao dia em que foi extinto, em 1982. Este edifício foi, portanto, um pilar do colonialismo mas também um símbolo visual da transição do regime e dos primeiros tempos da democracia.

Para o nosso estudo, contudo, é mais relevante a função original do edifício, assim como tem uma razão de ser a ênfase dada à vida e obra do arquiteto João Aguiar. Neste sentido, o paralelismo – ou mesmo o entrosamento – da história dos filmes e da obra de Margot Dias, na Antropologia, com a história do edifício do Ministério do Ultramar e do seu autor, na Arquitetura, enquadra-se perfeitamente na intenção deste projeto de doutoramento em sublinhar a teia complexa que existiu e perdura entre o território, a história e a política de Portugal e a sua história colonial. Na nossa perspetiva faz todo o sentido, portanto, ter aqui presente o papel simbólico, mas também empenhado, deste arquiteto na história do colonialismo português, algo que só pode ser reforçado pela consciencialização de que existiam arquitetos no então chamado Ultramar a debaterem-se publicamente contra o espírito e as políticas implementadas

por autores com João Aguiar. Tal como o texto de João Morais acima citado recorda, havia de facto oposição e outras formas de querer fazer arquitetura, sendo da mais elementar justiça salientar aqueles que, como Pancho Guedes e José Forjaz (Coimbra, 1936) já então se rebelavam e viam os seus esforços menosprezados ou mesmo ignorados.

Observe-se agora a história do outro edifício aqui em estudo, o Museu Nacional de Etnologia, localizado precisamente na mesma Avenida da Ilha da Madeira, em Lisboa. Como já referido, o Museu em si foi criado como instituição em 1965, logo após a exposição realizada a partir da investigação etnográfica de Jorge Dias sobre os Makondes (1959), mas o edifício onde o Museu se encontra, desenhado pelo Arquiteto António Saragga Seabra, só foi inaugurado em 1976. Embora também tenha sido desenhado em pleno Estado Novo, este edifício apresenta linhas modernistas claramente mais leves do que o outro edifício aqui analisado, numa tentativa de promover uma versão mais arejada e liberal da arquitetura moderna, o que também se deve ao facto de ser um projeto mais recente.

No todo o edifício responde aos princípios modernistas internacionais, pois está muito mais integrado na paisagem e apresenta largas janelas com vistas que permitem estabelecer relações espaciais entre o interior e o exterior. Além disso o projeto arquitectónico responde claramente ao programa etnográfico e museológico de Jorge Dias, havendo relatos que confirmam o seu contributo para o plano do arquiteto. No entanto, esta influência num desenho mais funcional e os traços formais mais liberais, sendo subtils, não podem induzir em erro quanto à orientação política subjacente. O projeto colonial mantinha-se firme e a diferença, do nosso ponto de vista, está apenas na apresentação de uma versão da arquitetura com uma nova aparência progressista mas servil para com um governo centralista e colonialista que se encontrava sob escrutínio internacional e queria mostrar os primeiros esforços de transformação política (ilusória) em relação aos territórios coloniais.

Tal como João António Aguiar, António Saragga Seabra trabalhou extensamente para o Gabinete de Urbanização Colonial, desenhando e executando projetos maioritariamente em Angola. A historiadora Ana Vaz Milheiro refere, no seu artigo “Fazer Escola: A Arquitectura Pública do Gabinete de Urbanização Colonial para Luanda”, que Seabra fez parte de um “novíssimo” grupo que se juntou à equipa de arquitetos deste gabinete a partir de 1954, introduzindo a sua figura da seguinte forma:

É um grupo extremamente preparado e que beneficia do investimento do Ministério do Ultramar na sua formação internacional. São, na maioria, especializados no curso de Arquitectura Tropical ministrado na Architectural Association de Londres por professores como Maxwell Fry e Jane Drew (antigos colaboradores de Le Corbusier em Chandigarh), ou Otto Koenigsberger. (Milheiro, 2011, s.p.)

O edifício do Museu Nacional de Etnologia apresenta uma certa elegância, que também se pode encontrar nos edifícios africanos do mesmo arquiteto. Por regra, estes edifícios combinam os programas para que são desenhados – neste caso o projeto museológico e etnográfico de Jorge Dias – com uma conceção racional e uma construção detalhada e resistente, baseadas numa planta mais dinâmica capaz de alcançar um equilíbrio estético. São edifícios que, apesar de serem de grande escala, não pretendem ser ostentosos ou monumentais. Como nota de interesse compare-se com os edifícios do Campus da Universidade de Lisboa, em particular o da Reitoria da Universidade, da autoria dos arquitetos Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957) e António Pardal Monteiro (n. 1928), que gozam de uma linguagem arquitectónica semelhante. Embora esta comparação torne mais evidente a forma como esta nova linguagem arquitectónica progressista já se distancia da imagem do regime do Estado Novo referida anteriormente, de cunho mais nacionalista e autoritário, o que daqui se deduz não é tanto uma inovadora capacidade de contornar a dependência em relação à máquina do Estado colonial, antes parece que os arquitetos conseguem, finalmente, reivindicar para si próprios uma nova autonomia.

Por fim, de modo análogo ao percurso simbólico do edifício do Ministério do Ultramar, é de salientar que o edifício do Museu Nacional de Etnologia sofreu no ano 2000 obras de melhoramento e ampliação da autoria do Arquiteto Eduardo Trigo de Sousa, mas a nossa abordagem restringe-se ao simbolismo do edifício à data do início da sua criação e de sua inauguração.

Durante o trabalho de investigação para esta tese e o decorrer da elaboração do respetivo trabalho plástico procurou-se apreender, decifrar e descobrir as conexões que se poderiam estabelecer entre os edifícios do Ministério do Ultramar e do Museu Nacional de Etnologia. Não foi fácil evitar os paralelismos imediatos resultantes quer da cumplicidade espacial do local de implantação dos dois edifícios – de cada um de um dos lados da mesma avenida –, quer do envolvimento dos trabalhos de Jorge Dias tanto no Ministério como no futuro Museu Nacional de Etnologia, que apadrinhou.

Por um lado sabe-se que o gabinete do então Ministro do Ultramar, foi transferido para este edifício e que a Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português – instituição que albergava o projeto do casal Dias – foi criada no âmbito deste Ministério. Também se percebe que os relatórios produzidos por Jorge Dias após o final de cada uma das campanhas no norte de Moçambique foram especificamente concentrados no gabinete do então Ministro. Estes relatórios, como já referido nesta tese, eram problemáticos porque incluíam informação que se poderia designar de espionagem política, pelo que é legítimo presumir a existência de uma estreita relação de trabalho e de confiança entre o Ministério do Ultramar e o projeto de Jorge Dias – o trabalho do antropólogo dava acesso privilegiado às ideias dos movimentos políticos de libertação recentemente formados em Moçambique e esses conhecimentos deveriam interessar bastante ao Ministro. Por outro lado, também se pode ainda presumir que o trabalho de preparação até à criação oficial do Museu em 1965, a escolha e disponibilização do terreno (situado do outro lado da rua do gabinete) para a construção do edifício que hoje se conhece, teria sido agilizada pelas conversas, pelas negociações e pela boa relação entre Jorge Dias e o ministro.

Tem-se consciência de que a lógica deste raciocínio é baseada em conjecturas e conclusões pessoais muito específicas extraídas da leitura dos edifícios e dos percursos dos protagonistas desta história. O objetivo deste estudo académico não é, portanto, fazer prova (histórica) destas conclusões, mas antes apontar possíveis significados que se podem aferir quando se observam uma série de dados de forma crítica diferenciada. A validade destas conjecturas poderá, assim, ser interpretada por cada observador do trabalho artístico/escultura aqui incluído, na medida em que elas são o seu ponto de partida. Como se pode constatar, o trabalho artístico aqui apresentado é constituído por uma escultura de cariz arquitectónico que referencia visualmente o edifício mais político, assim promovendo uma “leitura” da arquitetura em que o político e o etnográfico não podem ser dissociados. Nesta nossa escultura os dois edifícios também são profundamente indissociáveis no componente fotográfico, criando uma nova estrutura que permite ao espectador integrar e participar no ato de ver e observar. Este acto, essencialmente etnográfico, remete para um papel duplamente voyeurístico quer do casal Dias, quer das condutas e metodologias políticas invasivas e ofensivas do então Ministro do Ultramar.

Seria inexplicável, ou no mínimo peculiar, se uma localização e uma imagem tão sugestivas dos edifícios não convidassem a deduções sobre a possível relação de

trabalho entre a Etnologia e o Estado colonial. O edifício do Ministério do Ultramar tem um traço conservador e antiquado, com linhas mais pesadas e autocráticas que simbolizam o poder e o domínio – o que aliás faz todo o sentido numa encomenda do Ministério que representava o cúmulo do poder colonial. Por outro lado, o edifício do Museu, mais recente, apresenta linhas mais leves e progressistas, características do movimento modernista internacional. Assenta modestamente na paisagem e tenta não se impor, permitindo a organização e o aproveitamento dos espaços exteriores, que fazem ligação com o interior, de um modo muito próprio ao praticado pelo modernismo institucional tardio. Ora, é precisamente a possibilidade da relação entre a Etnologia e o Estado colonial ter sido desenvolvida dentro destes dois edifícios, apresentados formalmente através de duas linguagens modernistas que articulam momentos diferentes da criação da imagem do Estado Novo, que se torna muito estimulante para a criação de uma obra de arte.

Foi muito claro desde o início que a componente escultórica a desenvolver neste projeto teria de incorporar uma referenciação aos edifícios e, por isso, tentou-se desenvolver através de desenhos e maquete uma imagem híbrida que pudesse unir conceptual e formalmente os dois edifícios (é possível observar nas maquetes e nos desenhos a forma híbrida composta pela mistura dos dois edifícios). Na primeira tentativa de criar uma escultura tornou-se evidente que este terceiro objeto não permitiria detetar a raiz de cada um dos edifícios, pelo que se optou por desenvolver escultoricamente a versão mais influenciada pela forma do edifício do antigo Ministério do Ultramar, ainda assim “misturada” com traços do modernismo tardio do edifício do Museu Nacional de Etnologia. A nossa escultura é, portanto, um edifício híbrido (mas mais próxima do edifício do ministério) que permite ao visitante “entrar” no seu interior, sentar-se e presenciar, qual novo voyeur, uma versão crítica dos filmes de Margot Dias, que neste caso simbolizam todo um projeto etnográfico. E com este gesto espera-se poder iniciar o processo de questionamento da credibilidade inabalada que o trabalho etnográfico do casal Dias ainda tem no Portugal de hoje.

Como “leitora” de edifícios modernistas, este projeto apresentou-se como uma oportunidade única de aprofundar a curiosidade que há muito se tem pelo desvendar da apropriação sinistra e sistemática do projeto modernista arquitectónico – o primeiro a nível internacional e global cujas intenções iniciais, na sua origem europeia, estavam associadas a um desígnio político/social democratizante, de promoção da qualidade de vida e de uma sociedade mais igualitária – por regimes políticos autoritários, fascizantes

ou, mesmo se democráticos, coloniais, que desta forma elegantemente simulavam uma certa modernidade das cidades e de cidadania, enquanto na realidade nunca permitiam qualquer avanço político democrático inclusivo para as populações indígenas. Mesmo situando-se na então dita “metrópole”, o caso destes dois edifícios é, pois, paradigmático da história modernista da arquitetura ao serviço do projeto colonial, provando ainda que, no caso colonial, o político e o científico, ou mesmo o artístico não eram dissociáveis.

A constatação dessa apropriação acaba por também ser responsável pela nossa própria ambivalência para com os edifícios modernistas, pela instalação de uma espécie de relação de amor/ódio e de uma permanente viagem entre estes dois sentimentos, entre a esperança de uma vida melhor que o modernismo prometia e o projeto colonial no seu legado mais contundente. Na nossa perspetiva, esta permanente complexidade e ambiguidade analítica constituem a característica atual mais proeminente do etos do após pós-colonial na nossa situação presente e do momento presente da nossa prática artística. Esta ambiguidade e complexidade permanente que agora revelamos e abrimos criticamente constituem o momento cerne crítico e teórico desta nossa tese e da nova obra de arte que lhe está associada.

A título de apontamento final deste capítulo remete-se ainda para as ideias inovadoras sobre a recente vaga de “nostalgia colonial”, que se partilharam com a teórica Pamila Gupta (investigadora do Wits Institute for Social and Economic Research na Universidade de Witwatersrand em Joanesburgo) durante uma conversa tida em junho de 2014 na cidade de Joanesburgo. Gupta tem estudado a popularidade desse tipo de nostalgia colonial, que parece aumentar à medida que a época do fim do colonialismo se vai distanciando (Gupta, 2008). O advento quase perverso desta nostalgia serve à autora para fazer uma nova abordagem ao pós-colonialismo e procurar um ponto de vista utópico para o futuro, o que se torna particularmente adequado para descrever o atual momento da história e memória colonial em Portugal, onde, como se viu no capítulo 2 desta tese, existe simultaneamente uma amnésia e uma nostalgia desse período histórico – razão principal para a omissão do discurso pós-colonial até muito recentemente.

No entanto, se o nosso interesse, a relação de amor/ódio pela arquitetura modernista e, em especial, pelos dois edifícios aqui em causa, se identifica com a ideia de nostalgia, é porque, a nossa curiosidade justifica-se pela oportunidade que eles oferecem para, com este projeto de tese de doutoramento e com a obra escultórica para

ele produzida, se poder abrir um verdadeiro espaço crítico, uma nova abordagem sobre um determinado momento colonial. Aquilo que se pretende ler nas arquiteturas que serviram de “texto” para esta investigação é uma rede complexa e imbricada do projeto modernista – do mais conservador e do mais progressista – com o projeto político colonial do Estado Novo, acompanhados de uma prática etnográfica retrógrada camuflada por um edifício modernista de ar progressista – onde permaneceu escondida até muito perto dos dias de hoje.

3.3 Trabalho laboratorial em atelier. A tentativa e o erro. Material útil e caminhos abandonados

No caso específico deste processo de trabalho note-se que o material fílmico e escrito, constituído pelos filmes e diários de Margot Dias, esteve presente no nosso consciente artístico durante quatro anos antes de se tornar imperativo ativá-los como ponto de partida para um projeto académico e artístico, uma decisão que foi influenciada por vários fatores e tomada em etapas sucessivas. Por um lado, sabia-se que a existência dos diários por si só não constituía, do ponto de vista plástico, um motivo suficientemente apelativo para o desenvolvimento de uma pesquisa mais aprofundada e a criação de uma obra de arte, pelo que foi só com a descoberta e o primeiro visionamento dos filmes, em 2008, que o tema deste trabalho se tornou plasticamente mais incisivo. Por outro lado havia a questão dos próprios filmes, com os quais se mantinha uma relação de certo pudor decorrente da sua visão colonialista, à qual se reage epidermicamente. Usá-los numa obra de arte não faria mais do que revelá-los e publicá-los de novo, incorrendo no risco de repetir a quebra de respeito e a falta de ética praticada pelos autores das campanhas etnográficas e por Margot Dias. Finalmente havia da nossa parte uma certa relutância e alguma timidez em abordar este tema, não só porque se tinha conhecimento do lugar de relevância de Jorge Dias no panorama da Etnografia e da Antropologia portuguesas, mas também porque a proposta de desafiar a validade de dogmas persistentes numa área de conhecimento que não é a nossa, questionando alguns estandartes dessa disciplina, poderia ser bastante irresponsável se não fosse feita de forma profunda e fundamentada.

Foi, portanto, só depois de se iniciar o nosso doutoramento, quando se procurava um ponto de partida para uma obra de arte de grande envergadura teórica e prática, que

se decidiu ser este o contexto apropriado para desmontar as questões que permaneciam no nosso espírito em torno deste tema. Tentou-se então perceber se haveria material suficientemente relevante e prestável para fazer uma investigação válida, da qual resultasse uma obra de arte que viesse no seguimento do nosso discurso artístico. Neste sentido, é adequado enfatizar de novo a importância da leitura do artigo de Harry G. West no livro de Manuela Ribeiro Sanches, já por si um projeto académico estruturado, na consciencialização da existência de um contexto teórico correto para o fazer, pois, ao definirem a pertinência académica deste assunto, estes dois autores fornecem um incentivo substancial ao desenvolvimento de outro tipo de investigações, como a que agora se expõe.

3.3.1 Tentativa e Erro: Escultura Makonde e Arquitetura Informal

O primeiro passo após a decisão de avançar com este tema para a nossa tese consistiu na procura de um “contentor” escultórico e conceptual para o projeto. Sabendo do interesse tanto de Margot como de Jorge Dias pela escultura Makonde, uma tradição artística que o seu trabalho ajudou a promover, optou-se por eleger e contemplar este campo escultórico. Considerou-se então uma primeira abordagem que poderia incluir um comentário escultórico capaz de permitir o cruzamento de pensamentos e conhecimentos das áreas da Arte Contemporânea e da Etnografia. Para além deste potencial, a produção escultórica em pau-preto da zona do Niassa, comumente designada por Escultura Makonde, é reconhecida histórica e internacionalmente pela sua inventividade, pelo seu ênfase na imagética da cultura da magia na sociedade africana e também pelos seus méritos técnicos, formais e expressivos. Embora todos estes temas estivessem distantes da nossa prática, havia disponibilidade para avaliar a sua capacidade potenciadora no âmbito da nossa própria escultura e discurso artístico. Com o intuito de desenvolver um conhecimento mais profundo da escultura Makonde da região do Niassa deu-se início a um processo de recolha de imagens de esculturas existentes e dos seus registos fotográficos, recorrendo a outros escritos académicos que se ocuparam da análise e definição deste grupo de esculturas e escultores. De acordo com Ricardo Teixeira Duarte, na sua tese intitulada *Escultura Makonde* (Universidade Eduardo Mondlane), esta prática ou tradição escultórica é variada e contém diferentes correntes:

- 1- Grupo “Shetani”, que significa “demônio”, são esculturas de figuras humanoides ou animais muito estilizadas;*
- 2- Grupo “Ujamaa”, que significa família ou união, e são formadas por uma quantidade de pessoas, seus instrumentos de trabalho e, por vezes animais domésticos, artisticamente unidos;*
- 3- Grupo figurativo, incluindo imagens humanas ou de animais ou ainda, por influência da colonização, de imagens religiosas, como crucifixos e imagens de Cristo ou de Nossa Senhora. (Teixeira Duarte, 1987, p. 142)*

A partir da observação das esculturas fizeram-se uma série de desenhos investigativos iniciais (ver Anexo E). Este é um procedimento comum no nosso trabalho que visa “traduzir” para desenho as imagens encontradas com o intuito de as explorar como potenciais contentores conceptuais. O tempo do desenho permite “pensar” subliminarmente e compreender intuitivamente a empatia com a forma que se está a estudar. Em geral este processo metodológico dura algum tempo e nele se produzem largas séries de desenhos que até podem não se relacionar diretamente com a obra de arte e o projeto finais, mas acabam sempre por influenciar subconscientemente a sua linha de pensamento, o conceito e a forma (Figs. 92, 93, 94, 95, 96, 97 e 98, Anexo E).

No entanto, tal como já se tinha constatado desde o início da nossa prática artística e sempre que se chega à fase de resolver alguns assuntos de fundo sobre a metodologia e produção de arte contemporânea, a ideia de referenciar uma obra escultórica existente, da autoria de outro, para produzir uma nova obra de arte apresenta alguns problemas senão mesmo ciladas metodológicas. Por princípio, na nossa perspetiva, este processo deve ser regido por critérios de avaliação de efetiva necessidade bastante cautelosos, por forma a evitar que este recurso se torne uma muleta maneirista, um exercício de mero plágio ou um empréstimo/apropriação da qualidade de outros autores.

Neste caso concreto houve vários fatores que influenciaram negativamente o prosseguimento deste caminho. Em primeiro lugar, a referenciação aqui explorada estava a ser feita quase exclusivamente por um entendimento formal e técnico das obras baseado nas imagens fotográficas, o que nitidamente não parecia suficiente. Em segundo lugar este procedimento prometia ser eticamente conflituoso, já que o alvo da crítica conceptual do nosso projeto de doutoramento não era a tradição escultórica

Makonde, mas sim o trabalho científico do casal de etnógrafos – o estudo aprofundado da escultura Makonde só por si mereceria ser objeto de uma outra tese de doutoramento. Por outro lado, cedo se percebeu que o material de observação que teria sido útil para Margot e Jorge Dias poderia não servir automaticamente para este projeto, pois o nosso objetivo seria criticar o “olhar” dos etnógrafos e não necessariamente aquilo para que estavam a olhar. Finalmente, criar sobre o trabalho artístico de outrem quando muitas vezes esse outrem é anónimo e utilizar esta metodologia para criticar um terceiro interveniente pareceu muito pouco inventivo e, como já se referiu, eticamente perigoso, no sentido de poder levar aos mesmos erros que se tentam criticar. A verdade é que a nossa experiência passada já se havia confrontado com processos semelhantes, nomeadamente quando da longa investigação e referenciação à obra de Donald Judd, mas esse era um artista específico, claramente documentado e identificado com um projeto muito definido, o que permitiu fazer comentários mais abrangentes. Neste caso, contudo, percebeu-se que referenciar obras de arte cuja autoria é indefinida originaria um posicionamento voyeurista insolúvel para a nossa postura crítica, na medida em que o ponto de partida seria demasiado semelhante ao daqueles que se pretende criticar.

Um último aspeto negativo deste procedimento de referenciação tem a ver com o facto do universo imagético da grande maioria da escultura Makonde ser figurativo ou mágico-figurativo, o que do ponto de vista escultórico se distancia da nossa linguagem pessoal. A dissociação da linguagem formal figurativa no nosso trabalho – com a exceção da performance – fez perceber que a utilização deste referente externo imponha o risco de trabalhar num registo imagético demasiado novo, algo que seria preferível evitar num trabalho de tanta responsabilidade ética, política, social, histórica e académica.

Todas estas razões acabaram por conduzir ao abandono deste caminho, que se mostrou não ser o mais adequado para desenvolver uma obra de arte crítica. No entanto, esta componente do nosso estudo foi muito útil para confrontar e apreender, de forma plástica, o espaço simbólico e artístico habitado por Jorge e Margot Dias, num processo algo paralelo ao que o etnógrafo Harry G. West se viu obrigado a percorrer, de forma ensaística, no início da sua investigação no Niassa, quando teve de enfrentar a presença subliminar permanente do seu antecessor.

Na fase laboratorial que se seguiu analisaram-se algumas imagens de documentação fotográfica das várias campanhas de investigação científica feitas por Margot Dias no terreno e a nossa atenção focou-se nas estruturas arquitectónicas

informais de pau a pique reveladas nas fotografias e desenhos disponíveis (Figs. 78, 85, 86, 87, 88 e 89, Anexo D).

Nesta etapa da investigação prática está subjacente a necessidade artística de dar continuidade a algumas experimentações feitas nos últimos anos com novos materiais que permitissem revelar novos modelos de expressividade e potencial evocativo. São materiais mais “pobres” que muitas vezes se aproximam fisicamente das referências de arquitetura mais informal aqui encontradas. Veja-se o exemplo do longo projeto *Cape Sonnets*, iniciado em 2010 com o convite de Steirischer Herbst para participar no festival *Monument und Utopia II* com uma escultura pública temporária para o Volks Park, na cidade austríaca de Graz (Figs. 55, 56 e 58, Anexo B), e terminado em 2014 no Museu Tamayo, na Cidade do México. O ponto de partida do trabalho criativo deste projeto teve origem na descoberta da imagem de uma torre de transmissão de rádio pública numa aldeia rural em Moçambique (Figs. 47 e 48, Anexo B).

Este objeto, evidentemente construído pelos cidadãos de forma muito artesanal e intuitiva, mostrava grande poder escultórico. Utilizando esta estrutura como inspiração, procurou-se criar uma escultura pública que, sendo sonora, necessitava de material áudio que pudesse ser transmitido. Pela sua pertinência, a escolha do som da escultura recaiu na leitura de sonetos escritos pelo poeta – sul-africano de origem austríaca, Peter Blum, descrevendo a cidade onde vivia – a Cidade do Cabo. A família judia do poeta teria fugido da Áustria para a África do Sul aquando do *anschluss* alemão por Adolf Hitler, pelo que a escultura e a sua emissão sonora devolviam à Áustria um dos seus cidadãos através da descrição que fazia da cidade que adotou, lembrando um detalhe político complexo da história dos dois países.

Durante a construção das várias versões da escultura-torre procedeu-se a uma variadíssima experimentação de materiais e linguagens formais, procurando em cada uma delas a forma evocativa, poética e política mais eficiente (Figs. 49, 50, 53, 54, 56, 57 e 61, Anexo B).

Com as suas variadas manifestações, o projeto *Cape Sonnets* transformou-se num verdadeiro laboratório de ensaio para caminhos experimentais a adotar ou a abandonar e, inclusive, a aplicar, mais tarde, neste projeto de doutoramento. Quando se fez o balanço da eficácia das diferentes esculturas produzidas ao longo desta série de experimentações chegou-se à conclusão de que a versão do Museu Tamayo era a mais eficiente, pois as suas linhas construtivas acentuadamente minimais permitiam uma melhor leitura enquanto objeto artístico sonoro. Além disso, a sua escala era adequada

ao espaço e como que ampliava o seu papel de escultura pública, apesar de estar instalada num espaço interior. Foram estes fatores, associados ao facto desta linguagem formal geométrica, com referencialidade ao Construtivismo, estar mais próxima dos moldes de manufatura da escultura característicos do nosso trabalho, que chamaram a atenção e impulsionaram a possibilidade de explorar este caminho no presente projeto, agora, como adiante se explicitará, numa versão formal mais simplificada, mais minimal e com claras referências ao Surrealismo (particularmente expressão de ambiguidade espacial) e à herança Makonde.

Existe ainda um segundo projeto artístico, desenvolvido em simultâneo com o projeto de doutoramento, cujo processo foi crucial para as decisões plásticas e conceptuais tomadas em relação à obra desta tese, *A Tendency to Forget* que por isso também se podem considerar fazer parte desta experimentação e dos respetivos testes de materialidade e expressividade. Trata-se da série de três pequenas esculturas denominadas *Study for Monument to Jean Rouch in Mozambique #1, #2 e #3* (2010-2012) (Figs. 66, 67 e 68, Anexo B), resolvidas como possíveis maquetes para um monumento público em homenagem ao importante papel do etnógrafo e cineasta francês Jean Rouch em Moçambique. Esta premissa de trabalho, também utilizada em *A Tendency to Forget*, define um âmbito de produção de esculturas que, retendo sempre o seu estatuto de potenciais objetos de arte pública, permite produzir objetos experimentais de acabamento impressionante e despreocupado, que afinal não passam de “propostas” – daí o uso da palavra “estudos” no título – sem qualquer veleidade de se tornarem objetos acabados e permanentes. Além de também serem elaboradas sobre a ideia de filmes, filmagens e projeções de imagens, a liberdade destas experimentações tem a vantagem de possibilitar um entendimento plástico profundo do funcionamento escultórico que, por sua vez, permite abordar o presente projeto com alguma confiança e clareza.

No contexto do nosso trabalho, esta pequena sequência de esculturas prolonga o desafio escultórico das torres e das estruturas que se elevam no espaço iniciado em 2008 com a série *For Mozambique* e continuado em *Cape Sonnets*. Os desenhos (Figs. 54, 62, 63 e 64, Anexo B) que acabaram por ser dispositivos de arranque para as respetivas esculturas, constataam isso mesmo.

É importante reafirmar que este projeto não se limitou a ser um terreno experimental formal, com ele iniciaram-se e testaram-se as premissas conceptuais para a nova obra *A Tendency to Forget*, produzida para este doutoramento.

O texto que se segue, extraído de um dos vídeos da nossa obra *Political Cameras (For Mozambique series)* de 2010 (Fig. 46, Anexo B), expõe de forma clara o contexto histórico e político do trabalho de Jean Rouch que, como já se mencionou, constituiu a nossa introdução ao Filme Etnográfico, ao mesmo tempo que auxilia a compreender as investigações feitas em torno das várias abordagens de filmes etnográficos feitos em Moçambique em momentos distintos do século XX:

A number of projects aiming to put into practice various left wing ideas on education and nation building took root in Mozambique after the declaration of independence in 1975. In the context of a protocol between the University Eduardo Mondlane (Mozambique) and the University of Nanterre (France), Jean Rouch and a team of ethnographic filmmakers responded to a call for collaborations with the Centre for Communication Studies (CEC) to establish links between the rural and urban areas. They arrived in Maputo in 1976 to run a series of Super 8 workshops at the University Eduardo Mondlane and various rural communities, where Rouch tested his ideas of using Super 8 film as a tool for development.

*The trainees attending the workshop came from various state ministries. The first 15 days consisted of hands-on training in Maputo; making quick films and developing them. Later the group of trainees was broken down into four smaller groups, each of which produced a larger film – an example of which is Mbomgolo Iyakoka” (The donkey Pulls), filmed in the Bairro do Aeroporto in Maputo. In the last stage of the workshop the films made in Maputo were taken to the rural areas and projected in communal villages. The films were screened at night, using generators which the team had brought with them. During the day trainees filmed life in the villages; this footage was later edited in Maputo and shown in the city. After Rouch’s departure from Mozambique, this group continued to work extensively in Niassa (Mavago, Lichinga). (Ferreira, 2010, in vídeo *Political Cameras*)*

É evidente que Jean Rouch filma e produz filmes em Moçambique anos depois das campanhas no terreno do casal Dias, assim como trás consigo uma bagagem política bem mais progressista: ao contrário dos Dias, Rouch vai a Moçambique para celebrar o fim do colonialismo, para documentar com entusiasmo e um olhar etnográfico mais libertador as novas experiências políticas de esquerda. Todavia, note-se, o olhar de Rouch por vezes também é criticado pelo seu lado voyeurista, mas isso não impede que se reconheça como este cineasta revolucionou os termos e os parâmetros do Filme

Etnográfico precisamente por tentar libertar a Etnografia do seu olhar superior e colonizador, algo de que o casal Dias nunca se mostrou crítico ou consciente.

3.3.2 Material Útil: Tentativas Escultóricas para *A Tendency to Forget*

Na verdade a questão do voyeurismo étnico, cultural, racial, as suas diferentes manifestações, ramificações e efeitos nefastos tornou-se fulcral nesta tese. É com esta ideia e com o nosso historial de treino no campo da escultura em mente que se iniciaram as primeiras tentativas escultóricas do projeto *A Tendency to Forget*. Foi nossa intenção fazer uma grande escultura utilizando um ou os dois dos edifícios mencionados como contentores escultóricos e dentro dela projetar um elemento videográfico da nossa autoria contendo alusões a partes dos filmes etnográficos em estudo. A ideia de construir algo que pudesse ser penetrável – ver trabalho dos penetráveis de Hélio Oiticica – era importante na medida em que o espectador deveria entrar na escultura para se poder sentir como um voyeur ao visionar a componente videográfica da obra. E se o espectador estivesse no interior de um objeto formal semelhante ao edifício do antigo ministério do Ultramar, então estaria igualmente implicado nesta história de voyeurismo político e colonial. Além disso, quando o espectador se atreve a entrar na escultura é encorajado a confrontar-se com uma atitude reflexiva que está sempre presente no nosso discurso, ou seja, a de se ser alvo das suas próprias críticas ou de se estar a cometer os mesmos erros que se pretendem criticar.

É nesta fase que se torna evidente como o estudo da arte Makonde, por mais breve que tenha sido, teve os seus efeitos. A presença que um certo elemento de espaço surreal que se pensa ter adquirido durante a pesquisa da arte Makonde persiste na manifestação formal das esculturas finais, adquirindo agora laços de familiaridade com artistas como Giorgio de Chirico e Magritte, que dão mais atenção à representação do espaço do que às figuras (Fig. 90, Anexo D).

Uma outra referência formal e conceptual que provém do percurso do nosso trabalho tem a ver com as minas e a obra de Robert Smithson (Fig. 40, 69, 70 e 71, Anexo B), nomeadamente a sua conceção das estruturas mineiras que perfuram a terra como metáforas para contentores da ideia de “extrair conhecimento” – tal como os mineiros extraem riquezas minerais do subsolo. Vejam-se os desenhos feitos no âmbito do projeto *Stone Free* (2012) (Figs. 69, 70 e 71, Anexo B) e a clara repercussão que

tiveram neste nosso projeto.

A ideia subjacente seria utilizar a estrutura e a forma das minas a céu aberto (Fig. 91, Anexo D) para criar uma situação de anfiteatro que permitisse a disponibilidade de lugares para o observador/espetador se sentar. No entanto, como aqui não se vai penetrar na terra – a escultura é aérea –, o observador só tem acesso ao anfiteatro se entrar na estrutura subindo umas escadas existentes no meio dela. Vejam-se, então, os primeiros desenhos preparatórios deste projeto, começando pelos próprios edifícios (Figs. 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105 e 106, Anexo E). Seguindo-se a construção de uma primeira maquete (Figs. 111, 112, 113, 114, 115 e 116, Anexo F).

Ao mesmo tempo que se desenvolvia o conceito desta obra houve a preocupação de se refletir sobre a sua apresentação, na medida em que, como acontece em todos os projetos escultóricos contemporâneos, essa apresentação não pode ignorar a história e as qualidades arquitetónicas do espaço em que a obra se vai inserir. Perspetivando-se que a exposição do trabalho prático teria de ter lugar num espaço da universidade, surgiu a ideia – especulativa, é certo – de a situar no edifício da Reitoria da Universidade de Lisboa. A justificação para a escolha dessa localização está relacionada com o facto do espaço da Reitoria articular uma linguagem arquitetónica muito semelhante à do Museu de Etnologia, assim se criando uma correlação que sublinharia – fortuitamente – as intencionalidades conceptuais e críticas da obra. Mas também permitiria à escultura alcançar qualidades de instalação concordantes com os requisitos contemporâneos de arte.

Assim, com base num levantamento fotográfico da Reitoria, efetuaram-se alguns desenhos da escultura já integrada nesse espaço, tal como se pode observar (Figs. 107 e 108, Anexo E).

Com estes primeiros passos constatou-se que a proposta de construir uma escultura interativa de grande escala transformada em pequeno anfiteatro de visionamento de um vídeo sobre os filmes de Margot Dias seria uma boa proposta para este projeto. Também se percebeu que o espaço da Reitoria (caso fosse disponibilizado) teria a escala ideal para conter uma escultura de grande porte, já que a escala humana requer que o tamanho da estrutura seja no mínimo 1:1.

Nesta fase do trabalho tomou-se ainda consciência de que a referencialidade mais evidente nesta maquete era o frontão do edifício do antigo Ministério do Ultramar, excluindo-se assim toda a investigação em torno das supostas relações históricas e políticas entre os dois edifícios (aquilo sobre o que a obra deveria fazer refletir) que

inicialmente se referiram. Para colmatar esta ausência fizeram-se mais duas esculturas/maquetes que partem da premissa da maquete/estudo grande testada em *Study for Monumento to Jean Rouch in Mozambique #1, #2, #3 e #4*. Com estas estruturas mais acabadas, mas ainda claramente inseridas no processo aberto de tomada de decisões finais, seria possível analisar qual dos edifícios se prestava mais para o projeto escultórico final. Apesar do seu estatuto de estudos escultóricos e não de objetos finais, que a escala 1:5 denuncia, estas duas maquetes permitem, ver, respetivamente, cada um dos edifícios a servir de “casa” ou contentor para o visionamento da componente videográfica da obra. Surge primeiro a escultura/maquete baseada no edifício do antigo Ministério do Ultramar, que à semelhança das esculturas anteriores se intitula *Study for Viewing Cabinet For Jorge and Margot Dias, I* (Figs. 117, 118, 119 e 120, Anexo F).

Num segundo momento apresenta-se a escultura/maquete baseada no edifício do Museu de Etnologia, que à semelhança das anteriores se intitula *Study for Viewing Cabinet For Jorge and Margot Dias, II* (Fig. 121, 122 e 123, Anexo F).

Ambas esculturas estão providas de um “tablet” integrado na estrutura no lugar onde se planeia instalar um ecrã de projeção vídeo, para o qual se fizeram maquetes videográficas e diapositivos com o intuito de mostrar e indiciar o potencial videográfico do projeto (Figs. 124, 125, 126 e 127, Anexo F).

Finalmente, por logísticas razões de localização específica decidimos fazer a apresentação do projeto *A Tendency to Forget* em local museológico, pois este permitia o desenvolvimento de uma versão *site-specific* do projeto para que assim se desse continuidade a este critério da nossa prática escultórica que pretende sempre criar pertinência no lugar onde se instala a obra de arte. Optamos pelo espaço do Museu Berardo pela sua proximidade com os edifícios do antigo ministério do Ultramar e do Museu Nacional de Etnologia. Vejam-se, os desenhos finais da escultura (Fig. 109 e 110, Anexo E).

Ao completar o exercício de elaboração de todas estas esculturas/maquetes ficou clara a tendência para a escolha do objeto que retrata o antigo Ministério do Ultramar. Mas a conclusão mais significativa foi a de que este projeto de tese tem de ser considerado como um corpo de trabalho, onde se incluem todos os desenhos preparativos e, principalmente, as duas maquetes/esculturas que acabam de ser apresentadas, pois só assim se conseguirá contemplar a complexidade abrangente, os conteúdos e as críticas abordadas no decorrer do trabalho. Assim se demonstra mais uma vez que o lado processual das obras de arte contemporâneas faz tanto parte da obra

como o objeto final ou, dito de outro modo, que o objeto final tem sempre a ganhar quando é acompanhado pelo corpo de trabalho, isto é, pelo “relato” do processo de pensamento que lhe deu origem.

3.5 Apresentação da Obra em Espaço Expositivo

Devido a constrangimentos normativos de espaço, a documentação completa do projeto *A Tendency to Forget* (2015) encontra-se no Anexo G.



Fig. ii – *A Tendency to Forget*, 2015.



Fig. iii – *A Tendency to Forget*, 2015.



Fig. iv – *A Tendency to Forget*, 2015.



Fig. v – *A Tendency to Forget*, 2015.

CONCLUSÃO

A componente prática deste doutoramento, cujo trabalho de investigação teórica, investigação prática e os processos laboratoriais temos vindo a descrever até aqui, culminou na produção e instalação *in situ* de uma escultura de grande escala constituída por uma componente tridimensional, uma componente fotográfica e uma componente videográfica, que se identifica pelo título *A Tendency to Forget* (2015) e exposta publicamente nos espaços do Museu Coleção Berardo, em Lisboa, em junho de 2015. Desta forma pôde-se beneficiar da vivência experiencial da obra final para redigir esta nossa conclusão, e propomos mesmo que seja este o mote de pensamento que nos vai guiar às notas conclusivas desta tese, e que agora se seguem.

Assim sendo, e tal e qual como apresentado na maquete, no espaço expositivo encontra-se uma grande forma escultórica, sustentada por um sistema de vigas e colunas, que nos remete para a forma de um edifício e, da na sua parte detrás, para um pequeno anfiteatro e, portanto, de alguma forma anunciando a sua funcionalidade. Esta forma é sustentada por um sistema de vigas e colunas. Há ainda uma série de 7 sete fotografias dispostas nas paredes da sala e um vídeo que se pode ser visionado dentro do espaço escultórico elevado (Anexo G).

Recorde-se desde já que se optou por expandir o formato da escultura até uma escala humana de modo a possibilitar uma referência mais concreta ao edifício do Ministério da Defesa (antigo Ministério do Ultramar). Isto porque conceptualmente se pretendia criar uma obra artística que fosse interativa, que ao entrar na escultura o espetador também “entrasse” no espaço do edifício cujo poder político, aí sediado, havia encomendado o projeto etnográfico de Jorge Dias. Desta forma, sendo evidente a politização dos materiais textuais e videográficos expostos no seu interior, também se permite fazer com que o observador (ou seja, nós próprios) se torne um voyeur, assim lembrando o papel voyeurístico tanto dos antropólogos como dos responsáveis pelo Ministério do Ultramar. Recordo ainda esta tomada de decisão escultórica porque se pretendia que a entrada na escultura, neste caso também, simbolicamente, pelas entranhas do Ministério do Ultramar, se fizesse através de uma escada em caracol (Fig. 132, Anexo G), como que se de um parafuso vindo das profundezas se tratasse, aludindo-se assim, de modo metafórico, ao facto de se tratar de um assunto delicado e íntimo, que resulta de considerações investigativas prolongadas.

A componente tridimensional de grande dimensão, em MDF, encontra-se elevada no espaço, suportada por um sistema de vigas e colunas (Fig. 128, Anexo G). A elevação desta forma escultórica é da maior relevância conceptual, pois não só permite a entrada, por baixo, na escultura como também retira a mesma do plano do chão, assim referenciando o seu distanciamento em relação ao discurso existente. Além disso, a experiência de alguma inquietação que o espetador possa sentir ao subir para um espaço desconhecido (Fig. 133, Anexo G) permite criar um momento de curiosidade e insegurança, uma certa instabilidade que parece adequada ao conteúdo do filme e a este projeto de doutoramento no seu todo.

Conhecendo-se os resultados do processo laboratorial e de produção das maquetes deste projeto e comparando-os com a obra final, percebe-se que as alterações mais significativas decorrem do confronto com o espaço específico da apresentação da obra, ou seja, com o espaço museológico do piso 0 do Museu Coleção Berardo. Tal como tem acontecido em muitas das nossas obras anteriores (ver *Zip Zap Circus School* (2000-2002), *Maison Tropicale* (2007) ou *For Mozambique, Model No. 1* (2008)), há um momento final em que cada escultura passa a interagir com o espaço que habita. Apesar de nunca se tornar um projeto *site-specific*, cada escultura por nós criada e produzida acaba por sofrer adaptações que incrustam alguma especificidade na sua relação com o espaço onde é instalada. Desta forma, o *modus operandi* de cada escultura reconhece a linguagem *site-specific* e todo um passado da história da escultura que inclui o discurso de projetos da Land Art e do Minimalismo, ou de artistas como Donald Judd, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Dan Flavin, Dan Graham e Richard Serra, cujos variados projetos pessoais indicaram a aprendizagem da relação vital de diálogo entre cada escultura e o espaço onde está inserida.

É graças ao estudo destes artistas que uma das grandes preocupações do nosso discurso artístico tem em consideração a contextualização do trabalho no espaço expositivo de modo que estejam subtilmente relacionados, mesmo se sem nunca chegar ao ponto da escultura se tornar dependente desse mesmo espaço. Assim, o pé direito desmesurado (mais de 12 metros) do espaço do Museu Coleção Berardo desenhado por Vittorio Gregotti não só encorajou o nosso desejo de elevar do solo a componente tridimensional e fulcral da escultura, como influenciou a reconfiguração desse elemento escultórico, uma espécie de anfiteatro inspirado nas linhas do antigo edifício do Ministério do Ultramar (Fig. 136, Anexo G), para que, através de uma série de vigas ligadas às paredes da própria sala, ficasse suspensa na arquitetura do museu (Fig. 131,

Anexo G). Como esta tese de doutoramento e a obra de arte que dela faz parte também se ocupam, de forma implícita, do papel dos museus e das suas cumplicidades, este embrenhar da escultura com as paredes do museu tornou-se uma decisão formal e conceptual absolutamente vital.

Ainda sobre as qualidades formais da componentes escultórica produzida em MDF, lembramos as suas afinidades óbvias com as referências ao minimalismo de Donald Judd e ao facto de que a sua forma sepulcral nos remete para o conceito de memória.

É também importante esclarecer aqui que a componente fotográfica do projeto foi contemplada desde o início (Fig. 130, Anexo G). Na verdade, tal como se descreveu ao longo desta tese, os nossos trabalhos escultóricos têm origem na observação de imagens fotográficas que, representando o processo conceptual e documental da nossa linguagem, acabam por serem sempre incluídas na obra final. Mas assim como a escultura, ou seja, a forma tridimensional não opera sozinha, o modo como as fotografias são apresentadas tem sempre de obedecer a alguns fatores formais, conceptuais e espaciais muito específicos, que permitam um todo coerente. Neste caso, a “expansão” da escultura ao espaço expositivo, através da utilização das vigas que a ligam diretamente às paredes do museu (Fig. 128, Anexo G), faz com que a utilização da parede da sala para pendurar as imagens fotográficas as transforme num elemento fotográfico e escultórico ao mesmo tempo. Na verdade, a escultura nasce no chão do museu através das formas em bolacha que suportam as colunas (Fig. 4, 3.5) e que, por sua vez, apoiam as vigas que servem de base à grande forma escultórica em MDF. Mas, como explicado acima, as vigas também se estendem às paredes, ligando-se assim às fotografias. Esta ligação íntima é igualmente estabelecida com o vídeo que se encontra dentro da própria escultura e com o som que enche o espaço na sua totalidade, fazendo com que as partes dialoguem entre si com igualdade de campo de ação e sem haver hierarquia de suportes, nem ordem de leitura privilegiada. Pretende-se, assim, que o observador viaje entre os vários dispositivos estabelecendo as conexões formais e conceptuais que desejar, pela ordem que entender, sendo que todos os elementos são parte integrante e igualmente relevantes da obra. Desta forma reivindica-se para a nossa prática escultórica a inclusão (sem níveis hierárquicos) dos mais variados componentes, que não se definem pela sua forma ou suporte tridimensional mas sim pela necessidade conceptual do projeto, quando este requer uma qualidade visual para além daquela que é

convencionalmente definida como escultura – ou seja, literalmente, o mero estudo da forma e da massa tridimensional.

Foi desta forma que se concretizou e materializou a nossa proposta inicial, imbuída do nosso interesse pela definição de escultura no “campo expandido”, tal como desenvolvido no texto axiomático da ilustre teórica Rosalind Krauss já mencionado nesta tese. O complexo jogo de estrutura, escultura, vídeo, fotografia e som constituem, portanto, assumidamente, uma proposta de definição de Escultura. Tanto mais que, neste caso, a escultura está fortemente inserida num discurso após pós-colonial cujo princípio de cruzamento das disciplinas é um dos motes diferenciadores e definidores da sua especificidade. Um discurso que, originário da área teórica pós-colonial, dela recebeu uma natural interdisciplinaridade à qual acrescentou uma complexa reflexividade. Assim, dada a definição deste campo de ação teórico, seria no mínimo estranho que a nossa própria definição de Escultura não incluísse a proposta de alargamento das suas fronteiras convencionais, ou que não testasse o seu funcionamento formal e conceptual através do cruzamento com outros suportes e disciplinas, neste caso incluindo, como é óbvio, não só a fotografia, o vídeo e o som mas também a Etnografia e a História.

É a análise em torno da ideia de reflexividade mencionada no parágrafo anterior que agora interessa alargar para além da própria definição de Escultura. A grande preocupação com a ideia de reflexividade – no sentido profundo do questionamento das ambiguidades históricas e do revelar e trabalhar as fraquezas éticas e morais da mesma – ou do ato de voltar a atenção sobre nós próprios, fazendo com que de um momento para o outro se deixe de ser o observador para se passar a ser o observado, é um preceito axiomático do discurso após pós-colonial, assim como da Antropologia, da Etnografia e da História mais recentes.

Como já se teve a oportunidade de enunciar, este é talvez um dos princípios cruciais e mais férteis do discurso pós-colonial e dos seus derivados. É crucial porque, como se referiu anteriormente, foi por seu intermédio que se chegou ao entendimento de que a visão unilateral e superior do Outro não era válida e, portanto, se pôde questionar o sentido de superioridade que era completamente assumido pelo projeto colonial – como se, através desse olhar sobranceiro, os povos colonizadores tivessem direitos “inatos” sobre os povos colonizados. Esta reflexividade permitiu, de facto, talvez pela primeira vez, a consciência de que quando se observa alguém esse alguém também observa de volta, abrindo, portanto, a possibilidade daquilo que se tem designado por

“the return of the gaze” começar a fazer-se sentir de uma forma muito fértil nos discursos teóricos da Filosofia, da Etnografia e também da Arte. Mais ainda, no momento em que se escreve aqui, ou seja, do após pós-colonial, a reflexividade exigida já inclui a proposta de ir além da mera “benevolência liberal” de identificar a falta de reflexividade do discurso, antes se definindo cada vez mais pela procura da identificação de erros e de uma ética da responsabilidade. A atribuir.

É evidente que o princípio operativo da reflexividade pode ser abordado de variados pontos de vista, mas este projeto escultórico remete-o preferencialmente para duas questões em particular. Em primeiro lugar para a questão da reflexividade no contexto dos museus, nomeadamente, tal como já foi assinalado em capítulos anteriores, quanto à ausência de uma instituição museológica que desse conta do papel de Portugal na história da escravatura. Pense-se, por exemplo, na contextualização praticada pela história naval portuguesa, que sem descanso glorifica os descobrimentos como momento glorioso da história nacional e da nossa identidade, promovendo a figura do “navegador” como representante histórico do herói português ideal. Na narrativa dominante desta história raramente se refere a sua responsabilidade no arranque da escravatura moderna e, subsequentemente, do colonialismo. O conteúdo do Museu da Marinha, em Belém, mal toca no assunto da escravatura e muito menos apresenta qualquer capacidade de interpretar a história dos descobrimentos como elemento fundador desse processo. O que é que este facto significa? Quão longe está o nosso discurso público das ideias apresentadas no livro *Black Atlantic*, de Paul Gilroy? Ou será que se entende que o escravagismo ou o colonialismo portugueses não merecem nem necessitam de qualquer metodologia reflexiva de análise e crítica? Será por essa razão que a maior parte dos museus em Portugal não contempla este discurso crítico como via de pensamento teórico por detrás dos seus projetos expositivos? Na nossa perspetiva, esta lacuna parece suficientemente óbvia para se poder exigir quer atualização, quer responsabilização, e foi com este espírito que se produziu a obra *A Tendency to Forget* (2015).

Outro exemplo que não se pode deixar de mencionar aqui, porque diretamente implicado nesta tese e na obra de arte que a suporta, é o do Museu Nacional de Etnologia, das suas coleções e mesmo das suas exposições. Não é nenhuma surpresa que a criação deste museu estivesse ligada ao projeto colonial, pois foi isso que aconteceu em quase todos os países colonizadores. As coleções de quase todos os museus de etnologia foram essencialmente constituídas para armazenar e mostrar os

espólios de artefactos culturais retirados de outros países do mundo, utilizando-se para isso os poderes de supremacia que eram inerentes ao domínio político colonial. O que o discurso pós-colonial questiona não é este dado factual e inquestionável, mas antes o facto de que não se devem manter essas coleções inalteradas, sem serem questionadas ou revistas de forma reflexiva. No momento em que se questionou naturalmente a premissa base da disciplina etnográfica havia que, subsequentemente, questionar a natureza e propósito das coleções museológicas: apresentá-las? Talvez, mas como? Ou devolvê-las? Mas nunca geri-las sem reflexividade.

Não faz, portanto, sentido tentar apagar o papel que o domínio político teve na construção destes museus e respetivas coleções. Foi António Pinto Ribeiro que referiu, quando questionado sobre este assunto, que todos os museus devem ser pós-coloniais, que não há espaço na nossa sociedade para qualquer museu sem reflexividade, sem sentido de autocritica e de humildade, sem coragem para rever o “valor” da suas coleções e devolver o crédito das mesmas a quem deve merecer esses créditos ou responsabilidades. Não se pode evitar dizer que os museus de etnologia, por princípio, deveriam ser os líderes deste processo, pois, para lembrar Miguel Vale de Almeida, a Etnografia esteve no centro dos questionamentos pós-coloniais. Pode-se ainda citar Fernandes Dias, que apontou a falta gritante de um museu sobre escravatura em Portugal. Do nosso ponto de vista seria desejável promover uma abordagem aos conteúdos dos museus baseada numa reflexividade pertinente e consentânea com a complexidade da contemporaneidade, que se define pelo *ethos* teórico instalado na sequência ou no rescaldo do pós-colonial.

Esta falta de aptidão para o exercício de reflexividade nos museus portugueses não pode surpreender ninguém, muito menos aqueles atentos à sua atividade. Aliás, para melhor consubstanciar estas notas conclusivas há que relatar um episódio profissional pessoal. Durante a década de 90 do século passado, ao explorar o Jardim Tropical em Belém, descobrimos num edifício aí existente uma coleção significativa de madeiras, plantas e insetos provenientes das antigas colónias, um espólio extraordinário que, naquele momento, se encontrava quase ao abandono por falta de interesse e financiamento. Compreendeu-se que se tratava de uma coleção colonial que poderia e deveria ser reinterpretada a partir de um ponto de vista pós-colonial, pois o material era único e estava inalterado desde então. Dispostos a despende alguma energia nessa iniciativa, avançou-se com a proposta de fazer contactos ao mais alto nível com instituto então responsável pelos museus tendo em vista a hipótese de um pequeno

empreendimento museológico deste material. A resposta foi, taxativamente, que se desistisse imediatamente dessa ideia porque isso nunca seria possível em Portugal. Retrospectivamente conclui-se que essa visão museológica e política está infelizmente omissa na nossa sociedade, onde existe um espírito de autocensura duríssimo que não se percebe de onde vem. Será que a história colonial é ainda um assunto melindroso demais para ser posto a descoberto de forma crítica? Será que a sociedade não está preparada para apontar responsabilidades? Ou que se teme ofender os poderes ainda vigentes, não emancipados ou descolonizados? Será que os fantasmas do poder político atual, que tão confortavelmente voltou a abraçar muitos dos intervenientes coloniais e outros responsáveis pela “descolonização selvagem”, ainda pairam de forma dominadora sobre as decisões da cultura e da ciência? Se assim for, é fácil concluir que pouco mudou na nesta sociedade desde os tempos de Jorge e Margot Dias!

Retorne-se, por isso, a um dos temas principais desta tese – o estabelecimento da conetividade entre o político e o científico, neste caso o etnográfico. É isso que se pretende quando se introduz na arena da Escultura o potencial relacionamento entre os dois edifícios que representam estes campos de ação, ou seja, por um lado o edifício que representa a política, o antigo Ministério do Ultramar (agora Ministério da Defesa) (Fig. 135, Anexo G) e, por outro, o edifício que representa a ciência e a cultura, o Museu Nacional de Etnologia (Fig. 137, Anexo G). É por intermédio de uma atitude reflexiva que o observador, através da série fotográfica, é desafiado a iniciar uma contemplação diferente da história destes dois edifícios que, até agora, sempre foram encarados de forma autónoma, mas que, do nosso ponto de vista, estão íntima e historicamente ligados. E é o entendimento crítico e reflexivo dessa ligação que vai permitir a aptidão para se compreender e rever o posicionamento em relação à Etnologia portuguesa. Ao conter imagens dos edifícios isolados, mas também duas imagens em que aparecem juntos (Figs. 139 e 140, Anexo G), a série fotográfica evidencia de forma clara a sua proximidade geográfica objetiva, a qual, subjetivamente, é paralela à sua proximidade histórica e política durante o tempo colonial.

A segunda questão importante sobre a reflexividade, neste estudo, tem a ver com o processo de interpretação do conceito “returning the gaze”, ou seja, do voltar da lente sobre nós próprios, que rege a componente videográfica incluída na obra *A Tendency to Forget*. Resumidamente, a estrutura do filme é articulada por uma série de falas de voz feminina e de voz masculina que se alternam á medida que os capítulos se seguem. O filme é constituído por dois tipos de imagens de arquivo e por dois tipos de registo

áudio. No primeiro registo áudio uma voz feminina cita os diários de Margot Dias descrevendo diferentes momentos da sua vida, que vão variando entre relatos do seu dia-a-dia de mãe/etnógrafa em viagem ou observações que ela faz dos seus sujeitos etnográficos (na Nigéria, África do Sul e em Moçambique). A acompanhar a voz feminina veem-se sempre imagens registadas nos anos 1960, inícios dos anos 70 em Moçambique, com retalhos da vida quotidiana nas cidades de Maputo/Lourenço Marques e Pemba/Porto Amélia (Figs. 144, 145, 146 e 147, Anexo G). São registos de arquivo que constituem um pacote de imagens saudosistas do tempo colonial e que estão disponíveis ao público por aquisição – às quais já se recorreu para a obra *Amnésia*, 1997. Desta forma, a voz feminina que descreve os africanos está a ver-se a si própria, já que a etnógrafa é uma das pessoas que poderia ter sido filmada naquele contexto e naquele tempo. Neste jogo de espelhos, reflexo, cria-se uma situação em que a câmara (em vez da lente que se refere à fotografia) se vira para a própria cineasta e observa-a de volta, encarnando assim a ideia de “returning the gaze” – um “retorno do olhar” que, obviamente, os makondes não tiveram oportunidade de expressar e aqui se escolheu construir através do vídeo.

No segundo registo áudio uma voz masculina lê alguns excertos dos relatórios escritos por Jorge Dias no final de cada missão e a pedido do então Ministro do Ultramar, fazendo desta forma ouvir as suas observações e análises sobre o contexto político no planalto do Niassa e nos territórios vizinhos, relatórios que na altura eram confidenciais mas agora estão disponíveis para consulta no arquivo da Torre do Tombo, em Lisboa. A acompanhar a voz masculina veem-se registos videográficos, de nossa autoria, de uma televisão onde passam os filmes etnográficos de Margot Dias (Fig. 143, Anexo G), sendo intenção desta composição acentuar a dualidade das observações do etnógrafo que, ao estudar alguns dos rituais makondes, retirava ao mesmo tempo conclusões políticas contundentes.

Cabe agora regressar ao assunto já anunciado em 3.2.3 desta tese, sobre as questões éticas e deontológicas relacionadas com as imagens, com a Etnografia, com o mesclar das práticas científicas com o regime político colonial ou ainda com as questões mais alargadas que permeiam a nossa sociedade que daqui se extrapolam.

A escultura que constitui este doutoramento, *A Tendency to Forget* (2015), é intencionalmente mais incisiva do ponto de vista conceptual do que outras anteriores. A sua componente fotográfica convida o espetador a estabelecer uma ligação evidente entre os dois edifícios (MNE e ex-Ministério do Ultramar) e os seus significados

político-científicos e arquitetónicos. A sua componente tridimensional insere física e metaforicamente o espetador nos meandros significantes da história política do edifício do ex-Ministério do Ultramar, provocando-o a implicar-se nos assuntos processuais e conceptuais da própria obra. E, finalmente, o vídeo expõe o espetador aos relatos menos conhecidos publicamente da história da Etnografia portuguesa. Sublinhe-se desde já que nenhum dos documentos de suporte da obra é privado ou confidencial: os relatórios de Jorge Dias estão disponíveis para consulta online ou na Torre do Tombo, no designado Arquivo Salazar; Margot Dias deu autorização para publicar os seus diários e os do seu marido quando vendeu os direitos de publicação ao estado português (Museu Nacional de Etnologia); os registos videográficos dos filmes etnográficos são da nossa autoria e feitos no Museu Nacional de Etnologia, mas os filmes existem nos arquivos de pelo menos dois museus, no MNE (Lisboa) e no Museu Nacional de Arte (Maputo) e já foram exibidos em público no Dockanema, 2007, (Festival Internacional de Cinema Documental), em Maputo.

Os textos escolhidos nestas citações revelam de forma inequívoca que o conteúdo dos relatórios de Jorge Dias não era exclusivamente etnográfico e não deixa dúvidas sobre as relações promíscuas de um projeto científico ao serviço da política colonial. Por outro lado, as citações dos diários de Margot Dias, também pela sua natureza mais privada, são bem mais ambíguas ou mesmo ambivalentes, pois não só mostram a etnógrafa estudiosa a vacilar ante o horror do projeto colonial (sentimento esse facilmente partilhado por nós), como demonstram o seu arrojo na documentação fílmica dos detalhes sociais de um povo que a sua câmara invadia. Esta combinação visual e áudio vai ao encontro do da questão fulcral aqui em estudo, sem deixar dúvidas nem ambiguidades sobre a vertente colaboracionista deste projeto específico, mas, num sentido mais profundo e simbólico, também protagoniza a estreita e incómoda relação entre a ciência e a política.

Nesta obra, o produto mais celebrado do trabalho etnográfico das missões de Jorge Dias em Moçambique, os 4 tomos de *Os Macondes de Moçambique*, são propositadamente deixados de fora, pois não existe a intenção de interferir diretamente na precisão e na especialidade do trabalho etnográfico em si – essa faceta crítica fica intencionalmente aberta aos etnógrafos e antropólogos. Considera-se esse trabalho como um produto de investigação científica do seu tempo e, como tal, merecendo o maior respeito. Houve, no entanto, a preocupação de ir aos bastidores do projeto para “ler”, através de material visual e textual, as suas intencionalidades de uma forma mais

completa e abrangente. Deontologicamente até se pode considerar injusto fazer tal separação nos trabalhos de Jorge Dias, mas na perspetiva aqui adotada essa foi a maneira mais apropriada para conseguir analisar os propósitos intencionais do projeto científico em causa, os quais têm sido repetidamente ignorados entre nós.

Não se pretende fazer um julgamento dos protagonistas aqui figurados, mas antes evidenciar a amnésia disseminada nas abordagens à nossa história. Para além disso, também não se pode esquecer que estas missões etnográficas, ao analisarem alguns dos rituais mais íntimos e secretos dos makonde sem que estes tivessem sido devidamente consultados, quebraram princípios de confiança e éticos fundamentais, como aliás já foi claramente apontado pelo antropólogo Harry West. De certa forma a obra aqui desenvolvida devolve o olhar de uma forma íntima, tentando criar uma reflexividade que está quase sempre ausente nas principais avaliações que se têm feito do projeto etnográfico em causa. O exemplo flagrante do desleixo reflexivo existente entre nós, que aliás se foi expondo no desenrolar desta tese, é a falta de interesse que tem havido sobre o artigo de Harry G West, publicado originalmente em inglês em 2004 mas já traduzido para português no livro *Portugal Não É Um País Pequeno*, editado por Manuela Ribeiro Sanches em 2006. Esta permanente capacidade de omitir o lado nefasto do colonialismo português, para permitir que se conviva de modo mais confortável com a nossa história, é há muito o alvo da nossa preocupação enquanto artista plástica. O tempo de ponderação e investigação deste projeto e a análise profunda do estado do discurso pós-colonial ou da sua presente condição após pós-colonial, constatando que apesar de aparentemente defunto ele necessita ser reativado com firmeza, permitiu que esta reflexividade fosse transmitida com maior precisão.

No intuito de clarificar a decisão de uma abordagem incisiva no assunto do apagamento da história colonial é importante, portanto, voltar à nossa obra artística para contextualizar os significados e intencionalidades que aí se têm operado. A obra *Amnésia*, de 1997 (Figs. 15 e 16, Anexo A), como já dito anteriormente e talvez seja evidente pelo título da mesma, já demonstrava intenções e preocupações muito semelhantes às da obra aqui em discussão. De certa forma, considera-se que essa foi uma primeira abordagem num longo processo de como representar o problema do apagamento da história colonial numa obra artística e visual. Naquele momento, como artista plástica mais jovem e inexperiente, ainda recentemente chegada a Portugal, experimentava-se um certo espanto pela amnésia – então apercebida como uma atitude ofensiva – instalada na sociedade portuguesa e que, por vezes, roçava uma nostalgia

colonial próxima de um neocolonialismo latente. A obra *Amnésia* foi entendida pelos especialistas de arte contemporânea, em geral, como uma abordagem crítica a esse apagamento histórico, na verdade foi até adquirida pelo então IAC (Instituto de Arte Contemporânea) para integrar a coleção do MNAC (Museu Nacional de Arte Contemporânea), o que prova o seu reconhecimento e validação nos meios artísticos mais especializados.

No entanto, após um longo período de autoavaliação crítica concluiu-se, com algum desconforto pessoal, que a obra era demasiadamente ambígua e, em vez de apontar diretamente ao apagamento da história, é constituída por elementos que permitem ao espectador um deleite erróneo com as imagens sedutoras e cosmopolitas da cidade colonial, permitindo assim algumas confusões de interpretação que, nesta perspectiva, só podem decorrer de falhas conceptuais. Por exemplo, as filmagens que retratam em contínuo “glamour” exótico as cidades e a vida colonial em África omitem completamente a Guerra Colonial que se travava naquele preciso momento. O filme original, que se apresenta na íntegra, não mostra imagens de Guerra ou de militares e essa omissão é significativa da mentira que se queria perpetuar. O que não se percebeu na altura em que se criou esta obra é que, para compreender o significado especial dessa omissão era necessário um espírito crítico já disseminado na esfera pública, o que desde logo não existia e, portanto, fazia com que o espectador fosse de novo complacente com a indulgência colonial, de todo excluída da intenção original da peça. Ora, quando uma obra crítica se permite ser usada como objeto de deleite do mesmo teor que pretende exatamente criticar, isso só pode ter como causa uma falha crucial, ética, política, formal e visual. Neste sentido, pensa-se agora que a obra *Amnésia*, apesar das boas intenções, é um pouco imatura e ambígua, que demonstra alguma falta de perspicácia no seu entendimento político e alguma insegurança na sua comunicação, não chegando, por isso, ao cerne da questão. Um artista plástico que embarca num percurso discursivo cujo princípio base é a reflexividade tem responsabilidades para com esse discurso, pelo que pode e deve retornar aos mesmos problemas com outras experimentações, com outras formas mais incisivas e responsáveis de trabalhar.

Sempre se teve a perceção de que o assunto não teria sido abordado de forma suficientemente clara para poder ter uma mensagem nítida e focada. Por exemplo, a mostra integral do filme *Moçambique: Do outro lado do Tempo* e a sua utilização como “ready-made” permite ao espectador mais acrítico envolver-se nele de forma saudosista. Isso mesmo foi testemunhado quando, por diversas vezes, se presenciou certos

elementos do público comovidos a reviver com saudade as suas vidas em África. Outro exemplo é a utilização da figura de Rafael Bordalo Pinheiro celebrativa do projeto colonial, que representa de uma forma anedótica – e infeliz – a captura, parada e aprisionamento de Ngungunhane (Figs. 15 e 16, Anexo A), mas que ficou demasiadamente escondida, fora de escrutínio crítico, no conjunto da obra caricaturesca mais alargada do ceramista. Retrospectivamente, tudo isto, apresentado num contexto social e cultural ainda pouco recetivo e habituado ao criticismo, permitiu que *Amnésia* não fosse tão eficiente no seu intuito reflexivo em relação à história colonial de Portugal.

Ora, neste novo trabalho, *A Tendency to Forget* (2015), foi após uma longa investigação e reflexão sobre o percurso de produção do projeto etnográfico de Jorge e Margot Dias que se tomou, conscientemente, a decisão de imbuir o trabalho com uma reflexividade mais certa e incisiva. É por esta razão que se regressa ao material fílmico de *Moçambique: Do outro lado do Tempo* e as imagens que surgem agora no vídeo são excertos dessa mesma compilação, que se adquiriu em 1997 aquando da produção da obra *Amnésia*. As duas obras estão, assim, relacionadas de forma concreta e objetiva, permitindo mesmo fazer uma referenciação à nossa própria obra. Desta vez o trabalho editorial efetuado com as imagens permite servir mais concretamente a intenção da mensagem, que agora é expressa através da história dos dois etnógrafos em estudo, mas, na verdade, é tão universal que eles não precisariam de ser nomeados. Aqui, eles são o exemplo de uma história mais alargada que, como já se mencionou, poderia abranger outros indivíduos e muitas outras histórias familiares. Deste ponto de vista a abordagem que se faz aos etnógrafos não põe em causa os seus créditos científicos ou académicos, mas introduz uma parte da sua história até então pouco considerada, oferece uma visão diferente e complementar àquele que tem estado na linha da frente do seu perfil público em Portugal. A obra sublinha, é certo, a falta de consistência ética nas práticas científicas e académicas, mas também é uma metáfora política que serve à sociedade mais alargada.

Na obra *Amnésia* há ainda um outro fator importante e particular relacionado com as questões éticas e com a reflexividade que vale a pena referir, que é a sua vertente autobiográfica. Numa abordagem autocrítica e participativa de revisão histórica, incluiu-se nesta escultura componentes do mobiliário pertencente à nossa própria família – não se trata, portanto, de objetos referenciais, mas sim de objetos reais que “regressaram” de África após as independências e são utilizados como objetos

escultóricos na tradição “ready-made” –, expandindo assim o significado da obra ao foro pessoal e incluindo a nossa própria história na temática do apagamento da história colonial. Aliás, esta implicação da história privada com a história coletiva, colonial, é desenvolvida pela introdução na peça de três toros da madeira moçambicana umbila igual à que foi usada no mobiliário exposto, assim aludindo ao conluio familiar com o comércio de madeiras exóticas que foi uma dos produtos primários de exploração da economia colonial. Em *A Tendency to Forget* utiliza-se uma abordagem semelhante, pois as vozes que se ouvem agora poderiam ser as dos nossos familiares colonizadores.

Finalmente uma nota sobre os nossos registos videográficos feitos sobre uma televisão onde passavam os filmes em Super 8 que Margot Dias realizou em Moçambique. Nesta tese não se pretende menosprezar os filmes de Margot nem invalidar certos trabalhos dos etnógrafos no contexto da Etnografia, nem tão pouco se é “naïve” ao ponto de pensar que estes investigadores não têm o seu lugar e valor na história da Etnografia colonial. A maior ambição deste gesto é promover uma mudança de posicionamento em relação a estes filmes – que representam um trabalho de investigação científica –, introduzindo-os no campo do criticismo inicialmente aberto pelo etnógrafo Harry West, inspirador desta tese; é fazer com que todo este material deixe de ser preservado como se fosse algo de sagrado, frisando a obrigação dos estudos visuais pós-coloniais em “reverem” o trabalho cinematográfico dos etnógrafos coloniais para os recontextualizar e reanalisar criticamente.

Assim como os exemplos de James Clifford se tornaram manifestamente globais, apesar de serem oriundos do seu projeto doutoral, também aqui se pretende pensar este trabalho como observatório alargado das alterações que se têm verificado na sociedade portuguesa, em particular em relação ao abandono da incapacidade de criticamente analisar o colonialismo e de ser-se rigoroso com a própria História e, portanto, de ter uma visão pós-colonial própria. Mais, de pensar o presente para que esta atitude pós-colonial se alinha com os requisitos de responsabilidade que fazem parte daquilo a que se optou por chamar o após pós-colonial.

Nestas notas conclusivas ainda vale a pena abordar alguns detalhes técnicos, formais e conceptuais que resultaram da evidente complexidade da investigação, da delicadeza dos assuntos tratados e das aprendizagens feitas ao longo deste projeto em torno da opacidade das imagens, do seu poder cognitivo e também das problemáticas em torno da representação. Ou seja, a resposta possível a questões como: quem pode, quem deve e como se deve representar quem? O que se faz às imagens de representação

que, aqui, se propõem ser de carácter invasivo? Trata-se, como é óbvio, da aplicação deste preceitos ao exemplo em estudo nesta tese, mais precisamente aos registos videográficos dos excertos dos filmes de Margot Dias, que conduziram à necessidade de voltar a analisar os processos críticos em curso em torno do trabalho de Hilton-Barber – os quais foram fundamentais na consideração da tomada de decisão sobre a inclusão ou exclusão destes registos videográficos na escultura *A Tendency to Forget*.

Já se explicou que era importante incluir essas imagens quer pela sua abordagem fílmica, quer como prova material e visual da sua existência, uma vez que o próprio Jorge Dias decidiu, na altura, ignorá-las e pô-las de parte na obra publicada sobre os makonde. Mostrar os registos videográficos dos filmes feitos por nossa iniciativa, criando um distanciamento dos próprios objetos e contradizendo Jorge Dias, reforça o comentário crítico a todo este processo. Mas, por outro lado, como esta decisão trouxe alguns problemas éticos, foi necessário tornar evidente que a inclusão de excertos dos filmes de Margot Dias na componente de vídeo da obra tinha de apresentar alguma marca de que essas imagens foram cuidadosamente repensadas. Assim, para além da seleção de sequências e da montagem, também se optou por trabalhar editorialmente os momentos onde a identidade dos observados fosse mais marcante, utilizando, para isso, a mesma técnica usada no projeto de Hilton-Barber aqui já referido, ou seja, a técnica de “pixelização” (Figs. 141 e 142, Anexo G) comumente aplicada pelos meios de comunicação social para evitar a representação de indivíduos menores ou cujas identidades não podem ser reveladas. Embora a qualidade visual dos registos seja suficientemente fraca ao ponto de, na realidade, não haver necessidade de “esconder” as caras dos retratados, que já são praticamente irreconhecíveis, o uso deste dispositivo técnico transforma-se num sinal visível de chamada de atenção para o problema, lembrando constantemente que se está a ver imagens cuja premissa e conteúdo pode ser questionável. Aliás, este gesto plástico surge na sequência da decisão anterior em tratar exatamente da mesma forma a imagem de Hilton-Barber mencionada nesta tese (Fig. 1, 3.2.3), só que no caso do fotógrafo sul-africano também se optou por fazer uma descrição por escrito da imagem, pois com esse tratamento ela ficaria demasiado irreconhecível, dificultando o entendimento conceptual desta ação. Como esta experiência de texto e imagem exemplifica, o ato de revelar imagens é um ato dependente de decisões que podem ser politicamente significativas. Para esta tese foi importante levantar de novo os assuntos e as imagens dos filmes de Margot Dias e das

fotografias de Hilton Barber, mas agora, como a sua “pixelização” denota, este novo revelar faz-se com as devidas ressalvas.

É agora indicado retornar às questões teóricas que guiaram esta tese e que acompanharam o faseamento da obra *A Tendency to Forget* (2015), a escolha do tema ou temas a trabalhar, os seus passos laboratoriais e todas as decisões formais e conceptuais por que se passou, pois a componente escrita e a componente prática deste doutoramento são complementares, estão intrinsecamente ligadas e fazem parte integrante de um mesmo projeto académico. Aliás, como já anunciado atrás, o relacionamento estreito entre a teoria, a investigação e a prática, que agora também se testa aqui, é um método já experimentado na nossa prática artística anterior. Claro que cada um destes pilares tem a sua própria autonomia, mas o que aqui se pretende é que o projeto total só possa ser inteligível com a experiência integrada dessas componentes. Neste sentido, mais do que em qualquer outro projeto do passado, esta experiência artística distancia-se do espaço leve e decorativo que a arte contemporânea por vezes tem assumido – quase sempre ao serviço do mundo empresarial ou mesmo político – e afirma-se como uma prática investigativa especializada que conscientemente se posiciona na fronteira do questionamento dos conteúdos e das formas do pensar artístico, bem como no limiar das disciplinas, nomeadamente na forma como recorre a muitas áreas de conhecimento e testa as interceção e as relações entre si.

Começou-se esta tese intuindo que o discurso pós-colonial teria perdido alguma da sua relevância, pelo menos em termos internacionais, onde se sente o cansaço da repetição dos assuntos, a aplicação de uma metodologia que não produz sociedades mais emancipadas ou, no campo da arte, mostrando sinais de se tornar um *modus operandi* desejável – uma moda generalizada – e mercantilizável que permite alguns deslizes e confusões de conteúdos e valores. Para exemplificar este último ponto pode-se referir o caso recente do filme do dinamarquês Goran Olsson, *Concerning Violence* (2014), que usando o pretexto de citar Fanon mostra incessantemente imagens coloniais de violência extrema. Isto é particularmente preocupante na medida em que, sem grande esforço de complexificação ou contextualização, o filme aponta para o lado mais contestado deste autor, quer dizer, a sua adesão à apologia da violência, o que podendo ter explicação no contexto dos movimentos de libertação antes das independências, acaba por, sem o uso da reflexividade ou da autocensura imagética, meramente replicar um certo interesse e deleite sensacionalista pela violência – fator muito atrativo na sociedade atual, aproveitado e promovido pelo cinema e os *media* mais comerciais.

Desta forma, a abordagem do filme apenas perpétua os vícios que pretende criticar e embarca num estranho processo de celebração da violência, sem no entanto adiantar nada sobre as sociedades africanas de hoje que, supostamente, pretende retratar.

Procurou-se um sentido, ainda que muito insipiente, de um após pós-colonial na cena internacional, remetendo em particular para o pensamento de Achille Mbembe, cujas reflexões se baseiam nas transformações recentes das megacidades africanas. De início podia-se até pensar que os autores aqui investigados iriam agora procurar uma abordagem crítica mais branda ou tolerante, mas o que se percebe é que as temáticas e as sociedades talvez se tenham complexificado de forma exponencial e, na verdade, os desafios reais só possam levar a refletir de novo na origem dos problemas. Quando um discurso não atinge os seus propósitos há que contemplar a hipótese dessa falha ter origem na forma errónea de pensar, obrigando naturalmente a analisar tudo de novo, nem que seja para verificar se o caminho prosseguido até então estava correto.

Julga-se ser esta a razão que leva Mbembe, quando escreve a *Crítica da Razão Negra*, a retornar a Fanon, a voltar ao essencial, a rever os pressupostos iniciais, incluindo a vertente inspiradora do seu teor ativista, de quem não aceita compromissos sobre o conceito do “mal”. Mas, ao contrário do cineasta acima referido, Mbembe não o faz pelo lado sensacionalista do apelo à violência, preferindo antes a procura genuína dos mecanismos de desenlace das relações complexas do mundo contemporâneo, o qual, como Stuart Hall sublinha, já não é tão arrumadamente dividido em centro e periferia ou entre colonizadores e colonizados.

Inspirado em Mbembe e Fanon, também neste projeto se percebeu que uma abordagem inovadora à problemática da relação entre a política colonial e a investigação científica, neste caso etnográfica, só seria possível através de uma crítica ainda mais incisiva e de uma incontornável assertividade nos assuntos que pudessem espoletar uma forma nova e desafiante de a desvendar. Ciente de que as abordagens mais tolerantes não obtiveram a emancipação desejada, também este projeto se deixou inspirar pelo conteúdo mais ativista e inflexível de Frantz Fanon, utilizando um discurso pessoal diferente, mais endurecido.

Para além do mais, é pertinente recordar, sem surpresa, que os interlocutores locais desta tese confirmaram a especificidade da experiência portuguesa e a sua relação particular com o discurso pós-colonial. Os pontos de vista avançados por José António Fernandes Dias ou Manuela Ribeiro Sanches, por exemplo, afiançam que o discurso foi tardio e tem sido mais insipiente do que noutros países colonizadores. Partilha-se aqui

um certo espanto com esta constatação e a vontade geral de tentar perceber a razão do atraso e da fragilidade do discurso. Nos casos de inquirição junto de críticos ou teóricos mais conectados com as artes confirma-se a observação quase unânime de que o discurso mostra sinais de cansaço e tem perdido alguma relevância no contexto internacional, ou reconhece-se que pensadores como Stuart Hall, Paul Gilroy ou Achille Mbembe, cada um à sua maneira, se apresentam hoje com um espírito novo de procura situado para além do discurso pós-colonial original e que, portanto, se poderia apelidar de *após pós-colonial* – assunto a que se vai voltar um pouco mais adiante ainda nesta conclusão. Por agora, para terminar este ponto, é ainda relevante lembrar as sugestões provenientes de outras vozes registadas em Portugal identificando mais algumas lacunas críticas no discurso pós-colonial, unânimes a apontar para o facto de os seus preceitos originais serem pertinentes, válidos e necessários em Portugal e, consequentemente impelidas a considerar a hipótese de, aqui, o discurso pós-colonial estar a agir em simultâneo com as suas novas viragens conceptuais, ou seja, com o *após pós-colonial*.

Estas constatações não causaram qualquer surpresa ou distúrbio nos vários momentos processuais desta escultura. Na verdade, a componente tridimensional e fotográfica desta obra define-se bastante cedo no processo e propõe, sem hesitações, a contemplação de uma relação muito próxima e desconfortável entre a ciência e a política, relação essa que, no entanto, só toma corpo visual na componente videográfica através das citações verbais e visuais dos trabalhos de Jorge e Margot Dias. Como já foi dito, houve sempre a noção de que se teria em conta a complexidade destas figuras e o seu valor incontornável no contexto académico, científico e social em Portugal. No entanto, desde o início que também se teve a intuição de ser precisamente a inclusão deste material até agora quase ignorado a permitir pôr fim ao apagamento contínuo de dados que iluminam a relação complexa e, por vezes, nefasta entre a história dos estudos científicos no seio das instituições portuguesas e a história política, que nem sempre é tão gloriosa como os livros escolares insistem em apresentar. De tudo isto resulta a necessidade do discurso subjacente à escultura *A Tendency to Forget* (2015) se revelar intencionalmente mais endurecido e cortante, pois só assim se responde devidamente à investigação feita no terreno, onde, tudo indica, para o discurso crítico pós-colonial ainda vir a ter alguma relevância haverá alguma necessidade de o continuar e até de o enrijecer.

Cabe agora fazer um apontamento à temática dos museus e, muito especificamente, ao Museu Nacional de Etnologia. É importante sublinhar que o

edifício do MNE aparece nesta obra como símbolo das investigações científicas que foram feitas dentro da academia portuguesa de então, sem esquecer que o próprio Jorge Dias foi o impulsionador da sua criação e que, naturalmente, as memórias de um estão intimamente ligadas à existência do outro. Além disso, o MNE é o guardião institucional do espólio deixado pelos investigadores (diários e filmes), cujos direitos de publicação foram concedidos e vendidos pelos próprios ao estado português, representado pelo Museu Nacional de Etnologia. Também se sabe que os museus são, talvez, as instituições culturais públicas mais questionadas pelo pós-colonialismo. Como lembrou Stuart Hall, estas instituições são as que têm que fazer mais adaptações, afirmando mesmo que se os museus pensam um mundo ainda organizado de acordo com o modelo centro/periferia, então não entendem as tensões contraditórias em jogo no mundo de hoje. Mais ainda, Hall sugere que os museus têm de definir a sua especificidade pelo todo que lhes falta, pelo seu sentido do Outro, pois a relação real com o Outro já não funciona como diálogo de disposição paternalista ou apologética. E, claro, dentro deste conceito os museus de etnologia são o principal foco de atenção, quer pelas suas coleções, que necessitam de ser revisitadas com reflexividade, quer pelos seus discursos, que estão ligados às próprias questões de validação da Etnografia e da Antropologia que se faz. No caso do MNE, contudo, é de realçar que foi notória a disponibilidade demonstrada pela instituição ao permitir consultar o material de investigação sobre os dois etnógrafos aqui em estudo, material que foi crucial para esta tese. Mesmo sabendo que este material não está permanentemente acessível ao público, não se pode deixar de considerar este gesto como um sinal de alguma capacidade de autorreflexão.

Resta ter em conta a problemática do pós-colonial e daquilo que se entende por após pós-colonial, aquilo que dá título a esta tese e que esteve na origem da nossa investigação teórica e prática. Da situação teórica do discurso no contexto português, de que já acima se fez uma síntese, mas também do estado da arte do discurso no contexto mais alargado e internacional. Isto com o intuito de tentar desvendar uma forma construtiva de produzir arte em Portugal e, como tal, contribuir para um discurso relevante quer no panorama nacional, quer no panorama internacional, onde Portugal tem a obrigação de se fazer notar – pelo menos de acordo com a sua longa e conturbada história. Finalmente pretende-se analisar, revelar e testar a relação destas teorias com a obra escultórica que constitui esta tese de doutoramento.

Já não restam dúvidas de que há indícios de um enraizamento claro do discurso pós-colonial em Portugal, embora ainda não abranja todas as áreas disciplinares, como por exemplo nos museus, e em algumas delas seja mesmo considerado pouco relevante – daí a existência de poucos cursos de Estudos Culturais. Também não está suficientemente articulado nas Academias de Belas Artes das universidades, onde o discurso pode ser conhecido por uma minoria mas não é praticado com regularidade. Apesar de haver autores de valor, já aqui nomeados e citados, nas áreas de Sociologia, Etnografia, na História, na Literatura, no Cinema e nas Artes Visuais, entre outros, este discurso crítico ainda não atingiu a influência necessária para mudar critérios ou parâmetros de valor de forma substancial. Daí que tenha sido sensato definir desde muito cedo neste processo padrões críticos incisivos do discurso pós-colonial, com isso pretendo que a obra escultórica *A Tendency to Forget* possa contribuir para a construção deste discurso a partir de Portugal, onde, sublinhe-se, é demasiado fácil encontrar demonstrações neocoloniais que podem ser confundidas com uma forma de nostalgia do colonialismo.

Quanto ao anunciado fim do discurso pós-colonial e do surgimento de um outro registo perceptível em teóricos como Achille Mbembe confirma-se uma certa unanimidade na noção de que o discurso pós-colonial perdeu alguma da sua potência, quase como que por exaustão temporal, sem que isso, no entanto, tenha diminuído a urgência e necessidade de tratar as mesmas questões de fundo. Esses assuntos extravasam o cansaço do discurso e, curiosamente, mesmo no âmbito internacional, permanecem válidos como pontos de partida para o pensamento crítico, pois o que tanto Mbembe como Hall apontam é que, na verdade, as condições de base – o campo de ação – se têm modificado bastante: as definições claras entre centro e periferia esbatem-se cada vez mais; as metrópoles africanas constituem-se como vivências urbanas extremadas, onde se desenrolam e de onde se propagam alguns dos dramas mais pertinentes do nosso tempo – como é o caso do extremismo político e religioso ou o problema dos imigrantes. Por outro lado, os protagonistas teóricos e práticos do discurso – aqueles aqui consultados e referidos, mas não só – transitam, nas suas vivências pessoais, entre estas geografias e políticas contrastantes. O discurso já não se situa na diáspora, onde de facto surgiu, e pretende agora abordar e resolver os problemas e as condições enfrentadas nas megacidades dos países africanos, como Lagos, Luanda ou Joanesburgo, para assim alterar as perceções ainda vigentes nos antigos centros hegemónicos de poder. As frustrações, complexidades e flexibilidades

do discurso desdobraram-se nas ambiguidades que resultaram desses processos, mas apesar dos autores reconhecerem a falência ou mesmo o insucesso do discurso é erróneo dizer que o discurso deixou de ter valor ou pertinência, sendo esses mesmos teóricos que procuram a sua reformulação interna. Por sua vez, essas novas elaborações e modos de funcionamento não são uníssonos, antes variam de acordo com os autores e as geografias e, muitas vezes, transitam dos antigos centros para as periferias, parecendo confundir critérios anteriores.

Neste sentido, e para concluir, pensando sempre no posicionamento da nossa escultura no contexto destas movimentações teóricas, retomam-se agora os ensinamentos de Stuart Hall no seu ensaio marcante denominado “Museums of Modern Art and the end of History” – analisado anteriormente –, que já em 1999 advertiu ser demasiado cedo para falar do fim do pós-colonialismo, preferindo antes considerar o conceito de “viragem” como uma ferramenta útil para se contemplar o estado atual do pós-colonialismo. Parta-se, pois, deste princípio, de que por todas as razões e factos acima descritos o discurso pós-colonial sofreu mesmo uma viragem. Então, tenha-se em consideração que nesta viragem o discurso se desdobra e multiplica em vários momentos após pós-coloniais, momentos que adotam variantes pertinentes ao local onde atuam. Neste caso, pensando agora em Portugal, com o seu pequeno mas verificável núcleo de teoria e protagonistas pós-coloniais, exige-se aos autores empenhados, como é o nosso caso, que tenham em conta, tanto a falta de eficiência como a necessidade de evolução do discurso, para que este acompanhe o momento internacional e possa ter em conta as complexidades históricas, sociais e políticas das atuais relações entre África e Portugal. Relações estas que não podem continuar associadas às mentalidades e abordagens determinadas pela história colonial, antes exigindo um novo e redescoberto sentido de utilidade política e económica que empurre Portugal para uma nova forma de se relacionar com África e os africanos – menciona-se sempre África porque a nossa abordagem pós-colonial e os nossos interesses pessoais estão ligados ao continente africano.

É ainda recorrendo a Stuart Hall que se pode propor a reversibilidade da terminologia usada ao pensar o fim do pós-colonialismo, passando este fim a ser o princípio de algo de novo. Na verdade, tal como Hall não está interessado nessa ideia de “fim”, também em Portugal é tempo de aderir à sua sugestão que remete para uma análise do *aftermath* do pós-colonial (Dyangani Ose, 2015, p. 23), termo que em português pode ser traduzir por “rescaldo” ou “sequência de”, assim permitindo uma

abordagem ao presente como algo que se segue a um passado, sem que para tal tenha de haver fraturas conceptuais relevantes. Nesta perspetiva, a crise no discurso é a acumulação dos variadíssimos desenvolvimentos que já se enunciaram neste tese e nesta conclusão, é a sobreposição de uma série de “viragens” que anunciam ideias novas sobre o museu, a modernidade, a arte moderna e até mesmo a história. Os processos de pensamento sofrem viragens mas não se esgotam nem criam descontinuidades, fornecendo um campo alargado para gerir a presente crise ou situação. Pode-se ter abusado do termo pós-colonial, o seu ímpeto inicial até pode ter sofrido alguma desintegração, mas começa a ser evidente a criação de um novo terreno e de novos contextos, cujas premissas mais alargadas incluem agora vozes residentes em África (que na arte contemporânea inclui artistas como Kilunaji Kia Henda, Yonamine e Edson Chagas). No momento de clareza anterior abrem-se espaços intersticiais de onde brotam novos pensamentos, e assim como o pós-colonial não representou o fim do colonial, também o que se lhe segue não representa o fim do seu discurso, sendo antes o limiar de uma nova ordem provavelmente mais justa.

No contexto de transição e mudança das relações contemporâneas entre Portugal e África, é necessário haver uma libertação da história e das atitudes coloniais que têm perdurado entre nós e, desta forma, operar um processo de descolonização interior. Neste sentido, o decurso da elaboração desta tese e da obra de arte a ela associada foi sempre acompanhado por um sentimento surpreendentemente livre de não só retomar a importância da análise da nossa história colonial, como de o fazer de um ponto de vista firme e incisivo. É assim que nasce o filme contido na escultura *A Tendency to Forget*, o qual, ao citar diretamente dois investigadores coloniais, contando a sua história específica, contudo exemplar de uma outra muito mais abrangente, pois as suas palavras, ditas pela voz dos atores, de tão semelhantes, também poderiam ser as dos nossos familiares, se pretende que sirva de metáfora para confrontar e reavaliar criticamente os preceitos coloniais que ainda restam nas nossas vivências, lançando assim o repto de aceitar a devida responsabilidade. Conclui-se, portanto, que o pós-colonial e o após pós-colonial são abordagens necessárias que operam simultaneamente em Portugal, criando um discurso híbrido e complexo. E é nesta simultaneidade e complexidade que a obra de arte criada no âmbito deste doutoramento se insere.

Por fim, conclui-se com um novo olhar sobre a nossa prática artística e esta nova escultura, *A Tendency to Forget*. No decorrer destas páginas foi possível, com vários exemplos e argumentos, descrever a triangulação permanentemente praticada entre os

países africanos – em particular onde se nasceu e onde se viveu, e de onde partem muitas das motivações práticas e teóricas da nossa obra – e Portugal ou o Ocidente. Esta triangulação tem sido conscientemente promovida e também tem sido o resultado das envolverências com a teoria pós-colonial. Com ela se têm criado traços e vestígios escultóricos de uma constante hibridez, que mais não são do que o resultado metafórico e, por vezes, concretamente de uma prática artística viajante entre continentes, assim afirmando um dos pontos axiomáticos do discurso aqui em discussão. Mas o que é surpreendente como constatação após esta prolongada etapa de reflexão é a confirmação de que o após pós-colonial, ou aquilo que se pode considerar as múltiplas viragens do pós-colonial, estão instalados na nossa obra com a força inédita de uma nova agudeza crítica. Ou ainda, que a nossa prática artística, apesar da sua hibridez intrínseca, passa a estar mais enraizada em Portugal. As suas múltiplas geografias continuarão sempre presentes, mas agora conceptualmente ligadas à sua passagem por Portugal e pelas condições do discurso local, para o qual se espera continuar a contribuir quer através da investigação, quer da crítica.

BIBLIOGRAFIA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Aguilar, J. (1952). *L'Habitation dans les Pays Tropicaux*. Lisbonne XXIe Congrès, Fédération Internationale de l'Habitation et de l'Urbanisme.
- Almeida, M. M. (1999). *Arte Portuguesa na Coleção da Fundação de Serralves*. Porto: Fundação de Serralves, pp. 12-22.
- Araeen, R. (1984). *Making Myself Visible*, London: Kala Press.
- Ashcroft, B., Griffiths, G., Tiffin, H. (1998). *Key Concepts in Post-colonial Studies*. London and New York: Routledge.
- Avermaete, T., Karakayali, S., von Osten, M. (Eds.) (2010). *Colonial Modern, Aesthetics of the Past Rebellions for the Future*. Black Dog Publishing Ltd, London, Haus de Kulturen der Welt, Berlin.
- Battcock, G., (1968). *Minimal Art A Critical Anthology*. E.P. Dutton & Co, Inc, U.S.A.
- Beardsley, J. (1984). *Earthworks and Beyond*. New York: Abbeville Press.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- Blum, P. (1967). *Steenbok Tot Poolsee*. Johannesburg: Nasionale Boekhandel.
- Bock, J. (Ed.) (2007). *Maison Tropicale: Ângela Ferreira*. Lisboa: Instituto das Artes, Ministério da Cultura.
- Bock, J. (Ed.) (2008). *Hard Rain Show – Ângela Ferreira*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, La Crieé Centre d'Arte Contemporain.
- Bock, J. (Ed.) (2010). “Ângela Ferreira: Cape Sonnets”. Em *Utopie und Monument II*. Austria: Springer, pp. 150-157.
- Bock, J. (Ed.) (2015). *Ângela Ferreira: Indépendance Cha Cha (Entrer dans la Mine)*. Publicado por Fundação EDP. Porto: Gráfica Maiadouro.
- Breitweiser, S. (2009). *Modernologies, Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism*, Museu D'Art contemporain de Barcelona.
- Brett, G., (Ed.) (2008). *Cildo Meireles*, Tate Publishing, London.
- Brouwer, M., (Ed.) Cat. De Exposição, (2001). *Dan Graham Works 1965-2000*. Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Richter Verlag. Dusseldorf.
- Brown, J. (Ed.) (1984). *Michael Heizer in Reverse*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.
- Buchloh, B. (1995). “Hans Haacke: The Entwinement of Myth and Enlightenment”. Em Haacke, H. (1995). *Obra Social*. Fundacion Antoni Tàpies. Barcelona, pp. 45-60.
- Cabral, A. (1970). “Libertação nacional e cultura”. Conferência pronunciada no primeiro Memorial dedicado ao Dr. Eduardo Mondlane, Universidade de Siracusa (Estado Unidos da América) – (Programa de Estudos da África de Leste), em 20 de fevereiro de 1970. Em Sanches, M. R. (Ed.) (2011). *Malhas que os Impérios Tecem. Textos Anticoloniais, Contextos Pós-colóniais*. Lisboa: Edições 70, pp. 355-375.

- Calafate Ribeiro, M. (1999). “A Melancolia dos Percursos: Africa na Literatura Portuguesa pós 25 de Abril”. *Africana Studia* N.º1. Edição Fundação António de Almeida, 205-231. Consult. 2014-03-06. Disponível em < URL: http://www.africanos.eu/ceaup/uploads/AS01_205.pdf >
- Calafate Ribeiro, M. (2012). “Letras do Império: percursos da literature colonial portuguesa”. Em Jerónimo, M. B. (Ed.), *O Império Colonial em Questão (XIX e XX) Poderes, Saberes e Instituições*. Lisboa: Edições 70, pp. 516-552.
- Canelas, L. (2014, Outubro 20). “Os Museus Também Têm Sentimentos de Culpa”. Em jornal Público. Consult. 2015-04-20. Disponível em < URL: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/os-museus-tambem-tem-sentimentos-de-culpa-1673458> >
- Carlos, I. (1996). “Identidade e Deriva”. Em Molder, J. & Sanches, R. (Ed.). *Prémio de Artes Plásticas União Latina, 1996*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 17.
- Cat. De Exposição, *Almada Negreiros*. (1984) Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa.
- Cat. De Exposição (2009). *Pancho Guedes Vitruvius Mozambicanus* (Museu Coleção Berardo. Lisboa.
- Cat. De Exposição, (2014). *El Teatro Del Mundo/The Theatre of the World*. Museo Tamayo, México.
- Chougnet, J. F. (2011). “O Witz de Ângela”. Em Bock, J. (Ed.), *Hard Rain Show: Ângela Ferreira*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, La Crieé Centre d’Arte Contemporain, pp. 8-9.
- Clifford, J. (1988). *The Predicament of Culture*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.
- Coles, A. (Ed.) (2006). *Site-specificity: The Ethnographic Turn*. Black Dog Publishing Ltd. London.
- Connell, C. (Ed.) (2013). *Ângela Ferreira, Political Cameras*. Publisher: Stills. Porto: Maiadouro.
- Costa, C. A. (1997). *Guia Para Os Filmes Realizados Por Margot Dias Em Moçambique 1958/1961 (investigação e texto)*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.
- Diakhaté, L. (2013). “Museum Ethics, missing voices and the case of Tropical Houses”. Em Marstine, J., Bauer, A., Haines, C. (ed) *New Directions in Museum Ethics*, Routledge, New York, pp. 103-122.
- Dias, A. J. & Guerreiro, M. V. (1958). *Relatório de Campanha de 1957*. Lisboa: Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português, Centro de Estudos Políticos e Sociais da Junta de Investigações do Ultramar.
- Dias, A. J. & Guerreiro, M. V. (1959). *Relatório de Campanha de 1958*. Lisboa: Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português, Centro de Estudos Políticos e Sociais da Junta de Investigações do Ultramar.
- Dias, A. J. (1960). *Relatório de Actividades do Professor Doutor Jorge Dias, na qualidade de professor convidado da Universidade de Witwatersrand, em Joannesburgo*. Centro de Estudos Políticos e Sociais da Junta de Investigações do Ultramar.

- Dias, A. J., Guerreiro, M. V. & Dias, M. (1960). *Relatório de Campanha de 1959 (Moçambique, Angola, Tanganhica e União Sul Africana)*. Lisboa: Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português, Centro de Estudos Políticos e Sociais da Junta de Investigações do Ultramar.
- Dias, A. J. e Dias, M. (1964). *Os Macondes de Moçambique*. Vol. II: “Cultura Material”. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Junta de Investigações do Ultramar.
- Dias, A. J. (1965). *Os Macondes de Moçambique, Aspectos Históricos e Económicos*. Vol. I. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.
- Dias, A. J. (1966). *Os Macondes de Moçambique, Sabedoria, Língua, Literatura e Jogos*. Vol. IV. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.
- Dias, A. J. e Dias, M. (1970). *Os Macondes de Moçambique*. Vol. III: “Vida Social e Ritual”. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Junta de Investigações do Ultramar.
- Dias, M. (2015). *Diários de Campo (Caderno constitui a compilação da última versão da tradução dos diários de campo de Margot Dias referentes à investigação conduzida por esta em Moçambique entre os anos de 1957 e 1961)*. Lisboa: Arquivo do Museu Nacional de Etnologia.
- Diawara, M. (2008). “A Arquitectura enquanto discurso colonial – Ângela Ferreira: acerca das Maisons Tropicales de Jean Prouvé”. Em Bock, J. (Ed.). *Hard Rain Show: Ângela Ferreira*. Lisboa: Museu Colecção Berardo, La Crieé Centre d’Arte Contemporain, pp. 78-99.
- Diawara, M., Diakhaté, L. (2011). *Cinema Africano, Novas Formas Estéticas e Políticas*, Coordenação AFRICA.CONT, Sextante Editora, Lisboa.
- Diserens, C. (2008). Entrevista com Ângela Ferreira. Em Bock, J. (Ed.). *Hard Rain Show: Ângela Ferreira*. Lisboa: Museu Colecção Berardo, La Crieé Centre d’Arte Contemporain, pp. 59-73.
- Diserens, C. (Ed.) (2011). “Appropriated Landscapes: Some Insights”. Em *Contemporary African Photography from the Walther Collection – Appropriated Landscapes*. Virginia: Scholarly Editing, Inc, pp. 9-14.
- Domingos, N. (2012). “Cultura Popular Urbana e Configurações Imperiais”. Em Jerónimo, M. B. (Ed.), *O Império Colonial em Questão (XIX e XX) Poderes, Saberes e Instituições*. Lisboa: Edições 70, pp. 391-421.
- Dourish, P. (2014). “Reading and Interpreting Ethnography”. Em Olson, J. & Kellog, W. (Ed.). *Ways of Knowing in HIC*. New York: Springer, pp. 1-23.
- Durham, J. (1993). *A Certain Lack of Coherence - Writings on Art and Cultural politics*. Kala Press, London.
- Dyangani Ose, E. (2015). “Uma Tendência para o Esquecimento, uma Urgência em Recordar”. Em Ferreira de Carvalho, N. (Coor./Ed.) (2015). *Ângela Ferreira, Ayrson Heráclito, Edson Chagas, Novo Banco Photo 2015*, Norprint- a casa do livro, Museu Coleção Berardo, pp. 15-31.
- Edwards, E. (Ed.) (1992). *Anthropology & Photography 1860-1920*, Yale University Press, New Haven and London.
- Emslie, A. (2010). *The Owl House*. Viking, Penguin Books, Johannesburg.

- Engberg, J. (1999). *Melbourne International Biennial 1999 – Signs of Life*. Melbourne: Published by the City of Melbourne.
- Enwezor, O. (2007). “History Lessons”. Em *Artforum*, Sept. 2007.
- Enwezor, O. (2008). “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition”. Em Smith, T., Enwezor, O., Condee, N. (Ed.) (2008). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham & London: Duke University Press, pp. 207-234.
- Enwezor, O., (Ed.) (2011). *Documenta 11 Platforms: Democracy Unrealized; Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation; Creolité and Creolization; Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos*. Hatje Cantz, Verlag, Stuttgart.
- Fanon, F. (1967). *Black Skins White Masks*. New York: Grove Press.
- Fanon, F. (1990). *The Wretched of the Earth*. London: Penguin.
- Feldman-Bianco, B. (2001). “Colonialism as a continuing Project: The Portuguese experience”. *Identities: Global Studies in Culture and Power*, 8 (4), pp. 477-482.
- Fernandes, J. (1999). “Ângela Ferreira: O Retrato da Casa ou as referências possíveis de uma intimidade”. Em *Casa Maputo: Um retrato intimo*. Porto: Fundação de Serralves.
- Fernandes, J. M., Janeiro, M. L., Neves, O. I. (2008). *Moçambique 1875/1975. Cidades, Território e Arquitecturas*. Lisboa: Maria de Lurdes Serra.
- Fernandes Dias, J. A. F. (2006). “Pós-colonialismo nas artes visuais, ou talvez não”. In Sanches, M. R. (Ed.). *Portugal Não É Um País Pequeno: Contar o “Império” na Pós-colonialidade*. Lisboa: Edições Cotovia, pp. 317-337.
- Ferreira, A. (2009). *Maison Tropicale. Discussão de um Trabalho de Síntese*. Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica inéditas. Área Científica de Escultura. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Ferreira, A. (2011). Seminário de Investigação Orientada [Projeto de Investigação]. (Textos não publicados). Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Ferreira, A. (2011). “Political Cameras (For Mozambique series)”. Em Corinne D. (Ed.), *Contemporary African Photography from the Walther Collection – Appropriated Landscapes*. Virginia: Scholarly Editing, Inc, pp. 305-307.
- Ferreira, A., (2012). *Ângela Ferreira Double Sided*, Published by Stevenson as part of the *Trade Routes Project*, Cape Town.
- Ferreira, A. (2012) “Mies as Transparent Viewing Cabinet for Pancho’s Crazy Façade”. Em Jacob, J., Baas, J., (Eds.) (2012). *Chicago Makes Modern, How Creative Minds Changed Society*, University of Chicago Press, pp. 191-199.
- Ferreira, A. & Westrenen, F. (Ed.) (2014). *Ângela Ferreira – Revolutionary Traces*. Porto: Gráfica Maiadouro.
- Ferreira de Carvalho, N. (Coor./Ed.) (2015). *Ângela Ferreira, Ayrson Heráclito, Edson Chagas, Novo Banco Photo 2015*, Norprint - a casa do livro, Museu Coleção Berardo.
- Fiúza, F. (2012). “Os edifícios institucionais do Ministério do Ultramar na Metrópole”. *Palcos da Arquitectura*, II. Lisboa: AEULP, pp. 236-242.
- Foster, H. (1996). *The Return of the Real*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y-A., Buchlow, B., Joselit, D. (2012). *Art Since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*. Thames and Hudson.
- França, J. A. (1982). *Natureza Morta*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Frogier, L. (2008). “Visões Desbloqueadas, Memórias Vivas”. Em Bock, J. (Ed.). *Hard Rain Show*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, La Crieé Centre d’Arte Contemporain., pp. 10-11.
- Fry, M. & Drew, J. (1982). *Tropical Architecture in the Dry and Humid Zones*. Second edition, Malabar, Florida: Robert E. Krieger Publishing Company.
- Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic Modernity and Double Consciousness*. London and New York: Verso.
- Gilroy, P. (2010). *Darker than Blue*. London: The Belknap Press of Harvard University, Cambridge Massachussets.
- Govan, M., Bell, T., (2004). *Dan Flavin A Retrospective*, Yale University Press, New Haven and London.
- Graham, D. (1966). “Homes for America”. Em *Rock My Religion writings and art projects 1965-1990*. MIT. 1993.
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira (1940). Editorial Enciclopédia Limitada, Lisboa e Rio de Janeiro.
- Gupta, P. (2008). *The Future(s) of (Colonial) Nostalgia or Ruminations on Ruins*. The Salon, Johannesburg Workshop in Theory and Criticism.
- Haacke, H. (1974). “Statement”. Em Harrison, C., Wood, P., *Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishers, 1995, pp. 904-905.
- Haacke, H. (1995). *Obra Social*. Fundacion Antoni Tàpies. Barcelona.
- Hall, Stuart. (2001). “Museums of Modern Art and the End of History”. In: Annotations 6: Stuart Hall and Sarat Maharaj: Modernity and Difference. Edited by Sarah Campbell and Gilane Tawadros. London: Institute of International Visual Arts, 2001, pp. 8-23. Consult. 2015-03-27. Disponível em < URL: http://www.iniva.org/library/archive/people/h/hall_stuart/museums_of_modern_art_and_the_end_of_history >
- Harrison, C., Wood, P. (Ed). (1995). *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. 1.ª edição 1992. Reino Unido: Blackwell.
- Hilton-Barber, S. (1991). “In Good Photographic Faith”. Em *Staffrider*. Vol. 9. N.º3. Consult. 2014-02-14. Disponível em < URL: <http://www.axisgallery.net/exhibitions/circumcision/barber.html> >
- Hobbs, R. (Ed.) (1981). *Robert Smithson: Sculpture*. London: Cornell University Press.
- Holt, N. (Ed.) (1979). *The Writings of Robert Smithson*. New York: University Press.
- hooks, b. (2014). *feminist theory from margin to center*, New York: Routledge.
- Jacob, J., Baas, J., (Eds.) (2012). *Chicago Makes Modern, How Creative Minds Changed Society*, University of Chicago Press, Chicago and London.
- Janes, R. R. (Ed.) (2011). *Museum Management and Curatorship*. NY. Routledge.
- Jerónimo, M. B. (2012). *O Império Colonial em Questão (XIX e XX) Poderes, Saberes e Instituições*. Lisboa: Edições 70.

- Judd, D. (1965). "Specific Objects". Em Harrison, C., Wood, P., *Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishers, 1995, pp. 809-813.
- Judd, D. (2003). "Never Again War". Em Noever, P. (Ed.) (2003). *Donald Judd Architecture*. Hatje Cantz, pp. 16-19.
- Judd, D. (2003). "Art and Architecture". Em Noever, P. (Ed.) (2003). *Donald Judd Architecture*. Hatje Cantz.
- Krauss, R. (1979). *Sculpture in the Expanded Field*. October. N.º 8, pp. 30-44.
- Kwon, M. (2002). *One Place After Another - Site-specific Art and Locational Identity*, MIT Press, MA.
- Lapa, P. (2000). *More Works about Buildings and Food*. Oeiras: Fundação de Oeiras.
- Lapa, P. & Renton, A. (Ed.). (2003). *Em Sítio Algum/No Place At All*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Leal, J. (2000). *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Leal, J. (2008). "A energia da Antropologia. Seis cartas de Jorge Dias para Ernesto Veiga de Oliveira". *Etnográfica*, Novembro, 12 (2). Universidade Nova de Lisboa; Centro em Rede de Investigação em Antropologia, pp. 503-521.
- Le Feuvre, L. (2013). "In Conversation". Em Connell, C. (Ed.), *Ângela Ferreira, Political Cameras*. Publisher: Stills. Porto: Maiadouro, pp. 28-30.
- Lobo Antunes, A. (1979). *Os Cus de Judas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Lodder, C. (1983). *Russian Constructivism*. New Haven and London: Yale University Press.
- Macagno, L. (2002). "Lusotropicalismo e Nostalgia Etnográfica: Jorge Dias entre Portugal e Moçambique". *Red de Revistas de América Latina, el Caribe, España y Portugal*, 28, pp. 97-124. Consult. 2014-10-10. Disponível em < URL: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77002804> >
- Martin, M. (1991). "Sites and Services". Em *Recent Acquisitions*, Cape Town: S.A.N.G.
- Mbembe, A. (2001). *On the Postcolony (Studies on the History of Society and Culture)*. California: University of California Press, Berkeley.
- Mbembe, A. (2012). *Metamorphic Thought: The Works of Frantz Fanon*. Afrikan Studies, Vol. 71, No. 1, 22 March 2012.
- Mbembe, A. (2014). *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona.
- Melo, A. (1998). *Artes Plásticas em Portugal dos Anos 70 aos nossos Dias*. Lisboa: Difel Portugal.
- Merriam-Webster Dictionary (definição de etnografia). Consult. 2014-10-12. Disponível em < URL: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/ethnography> >
- Milheiro, A. V. (2011). "Fazer Escola: A Arquitectura Pública do Gabinete de Urbanização Colonial para Luanda". *La Modernidad ignorada - arquitectura moderna em Luanda*. Consult. 2014-3-10. Disponível em < URL: <http://cargocollective.com/arquitecturamodernaluanda/Texto-1> >
- Milheiro, A. V. (2012). *Nos Trópicos sem Le Corbusier*. Lisboa: Relógio de Água Editores.

- Mondlane, E. (1995). “A estrutura social – mitos e factos”. Versão extraída de *Lutar por Moçambique*, Maputo: Centro de Estudos Africanos, 1995, pp. 39-53. Em Sanches, M. R. (Ed.) (2011). *Malhas que os Impérios Tecem. Textos Anticoloniais, Contextos Pós-colóniais*. Lisboa: Edições 70, pp. 309-332.
- Monmonier, M. (1991). *How to Lie with Maps*, University of Chicago Press: Chicago and London, p. 1.
- Monteiro, L. (2010). “Ângela Ferreira, l’utopie déterritorialisé”. Em Dubois, P., Monvoisin, F., Biserna, E. (Ed.). *Extended Cinema – Le cinema gagne du terrain*. Itália: Campanotto Editore, p. 103-110.
- Morais, J. S. (2002). “O Urbanismo do Estado Novo em África a Charneira para um Novo Desenvolvimento Urbano”. Em *Arquitectura e Vida*, Maio 2002.
- Mota-Lopes, J. (2007) *Re-reading Frantz Fanon. Language, Violence, and Eurocentrism in the Characterization of Our Time*. Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge, V, Special Double-Issue, Summer 2007, pp. 45-58.
- Mulcaire, T. (Ed.) (2002). *Ângela Ferreira Zip Zap Circus School*, Hansa Reproprint, Cape Town.
- Naipul, V. S. (1967). *The Mimic Men*. London: Penguin.
- Naipul, V. S. (1969). *A House for Mr. Biswas*. London: Penguin.
- Noever, P. (Ed.) (2003). *Donald Judd. Architecture*. Germany: Hatje Cantz Verlag.
- Oliveira, A. B. (2012). *Fort/Da: Unhomely and Hybrid Displacements in the work of Ângela Ferreira (c.1980-2008)*. Tese de Doutoramento inédita, Courtauld Institute of Art. University of London, UK.
- Oliveira, E. V. (1973). *Professor Jorge Dias: Biografia e Bibliografia*. ISCSPU, VIII, pp. 3-4.
- Oliveira, F. (Ed.) (2013). *Political Cameras*. Edimburgo: Stills.
- Oliveira, F. (2014). “Circus Architecture: Ângela Ferreira’s Zip Zap Circus School”. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 35, London.
- Paolo, I. (2014). *In Step with the Times – Mapiko Masquerades of Mozambique*. Ohio: University Press.
- Pérez, M. H. (1999). “Body/Identity/Architecture/Politics”. Em *6th International Istanbul Biennial*. Turquia: Istanbul Foundation for Culture and Arts, pp. 86-87.
- Perryer, S. (Ed.) (2004). *10 Years 100 Artists: Art in a Democratic South Africa*. Cape Town: Bell-Roberts Publishing/Struik Publishers.
- Perryer, S. (Ed.). (2010). *Ângela Ferreira: Werdmuller Centre*. Michael Stevenson Gallery. Cape Town: Hansa Print.
- Pina-Cabral, J. (1991). *Os Contextos da Antropologia*. Lisboa: Difel.
- Pinharanda, J. (1998). *Alguns Corpos: Imagens da Arte Portuguesa 1950-1990*. Lisboa: Edição EDP Electricidade de Portugal.
- Pinharanda, J. (2015). “Ângela Ferreira: Arte (Teoria e Prática da Libertação)”. Em Bock, J. (Ed.), *Ângela Ferreira: Indépendance Cha Cha (Entrer dans la Mine)*. Publicado por Fundação EDP. Porto: Gráfica Maiadouro, pp. 3-6.
- Piper, A. (1996). *Out of Order Out of Sight. Vol II Selected Writings in Art criticism*

- 1967-1992, The MIT Press, Cambridge Massachussets, London England.
- Pohlen, A. (2008). "Crossing the Line – Realidades e Visões dos dois lados do Equador". Em Bock, J. (Ed.). *Hard Rain Show*. Lisboa: Museu Colecção Berardo, La Crieé Centre d'Arte Contemporain, pp. 38-51.
- Purdom, J. (1995). "Mapping Difference". Em *Third Text*, 32 (22).
- Raush, C. (2013). *Rescuing Modernity. Global Heritage Assemblages & Modern Architecture in Africa*. Maastricht: Datawyse, Universitaire Pers Maastricht.
- Rapazote, J. (2007). "Antropologia e Documentário: Da Escrita ao Cinema". *DOC On-Line*, 3, Dezembro, 82-113. Consult.2014-02-18. Disponível em < URL: http://www.doc.ubi.pt/03/artigo_joao_rapazote.pdf >
- Renton, A. (2007). "Outra memória da velha casa". Em Bock, J. (Ed.), *Maison Tropicale: Ângela Ferreira*. Lisboa: Instituto das Artes, Ministério da Cultura, pp. 60-77.
- Ribeiro Sanches, M. (Org.) (2005). *Deslocalizar a "Europa". Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia.
- Ribeiro Sanches, M. (Org.) (2006). *Portugal Não É Um País Pequeno: Contar o "Império" na Pós-colonialidade*. Lisboa: Edições Cotovia.
- Ribeiro Sanches, M. (2010). "Archeologies of the Postcolony. Ângela Ferreira's and Manthia Diawara's Maison Tropicales". Em *Portuguese Cultural Studies* 3, Spring 2010. Universidade de Lisboa. Consult. 2012-10-20. Disponível em < URL: <http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/PVOLUMETHREEPAPERS/SANCHES-P3.pdf> >
- Ribeiro Sanches, M. (Org.) (2011). *Malhas que os Impérios Tecem. Textos Anticoloniais, Contextos Pós-colóniais*. Lisboa: Edições 70.
- Ribeiro Sanches, M., Martins P. L., Fernando C., Ferreira, J. (2011). *Europe in Black and White. Immigration, Race and Identity in the "Old Continent"*. Bristol and Chicago: Intellect Books.
- Rodenbeck, J. (2010). "Maison Tropicale: a conversation with Manthia Diawara". *October*. No. 133, pp. 102-136.
- Rouse, Y., (Coord.) (1991). Cat. De Exposição, *Serra*, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. New York and London: Random House.
- Said, E. W. (1993). *Culture and Imperialism*. New York: Vintage books.
- Sandqvist, G. (2007). "Escultura Revisitada". Em Bock, J. (Ed.). *Maison Tropicale: Ângela Ferreira*. Lisboa: Instituto das Artes, Ministério da Cultura, pp. 20-34.
- Sandqvist, G. (2010). "Ângela Ferreira". Em Carlos, I. (Ed.) *Os Professores*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 101-104.
- Saraiva, C. (2008). "João Leal, Antropologia em Portugal: Mestres, Percursos, Tradições". *Etnográfica*, 12 (1), pp. 265-268.
- Saraiva, C. (2008). "António Jorge Dias (1907-1973): 100 anos de Antropologia em Portugal". Em E-boletim da Associação Portuguesa de Antropologia, Consult. 2015-01-20. Disponível em < URL: http://comunidadeimaginada.wordpress.com/livros_leituras/antropologia-em-portugal/ >

- Sardo, D. (2010). *Falemos de casas: quando a arte fala de Arquitectura: Trienal de Arquitectura de Lisboa*. Lisboa: Athena uma chancela Babel, pp. 146-147.
- Schweiser, N. (2009). *Renée Green. Ongoing Becomings 1989-2009*. Published by JRP Ringier with the Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.
- Sekula, A. (2015). *Ship of Fools / The Dockers' Museum*. Tradução de KennisTranslations. Lisboa: Lumiar Cité / Maumaus.
- Simon, J., (Ed.) Cat. De Exposição (1993). *Bruce Nauman*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Madrid e Walker Art Centre, Minneapolis.
- Smith, T., Enwezor, O., Condee, N. (Ed.) (2008). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham & London: Duke University Press.
- Smith, V. (Ed.) (2012). *Between Walls and Windows Architecture and Ideology*. Hatje Cantz, Haus der Kulturen der Welt.
- Smithson, R. (1968). "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects". Em Harrison, C., Wood, P., *Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishers, 1995, pp. 863-868.
- Sousa Santos, B. (2003). "Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-colonialismo e Inter-identidade", *Revista Novos Estudos CEBRAP* (Centro de Brasileiro, Análise e Planejamento), 66, Julho, pp. 23-52.
- Sousa, J. T. (2008). "Eduardo Mondlane e a Luta pela Independência de Moçambique". Em Torgal, L. R., Pimenta, F. T., Sousa, J. S. (Coordenação) *Comunidades Imaginadas Nação e Nacionalismos em África*. Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 149-159.
- Stiles, K., Selz, P. (1996). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Thomaz, O. R. (2001). *O Bom Povo Português: Usos e Costumes D'Aquém e D'Além-mar*. Vol.7. Rio Janeiro: Publicações MANA, pp. 55-87.
- Torreblanca, A. (Ed.) (2014). *El Teatro del Mundo*. México: Museo Tamayo.
- Vale de Almeida, M. (2002). "Comentário". Em Sanches, M. R. (Ed.). *Portugal Não É Um País Pequeno: Contar o "Império" na Pós-colonialidade*. Edições Cotovia, Lisboa, pp. 359-367.
- Vale de Almeida, M. (2002). "O Atlântico Pardo: Antropologia, Pós-colonialismo e o Caso "Lusófono"". Em, Bastos, C. (Ed.), *Trânsitos Coloniais. Diálogos Críticos Luso-brasileiros*. Lisboa: ICS.
- Verberkt, M. (Org.) (1996). *Hélio Oiticica*. Gand:Snoeck-Ducaju & Zoon.
- Vicente, F. L. (2012). "Fotografia e Colonialismo: Para lá do Visível". Em Jerónimo, M. B. (Ed.), *O Império Colonial em Questão (XIX e XX) Poderes, Saberes e Instituições*. Lisboa: Edições 70, pp. 423-453.
- West, H. G. (2004). "Invertendo a Bossa do Camelo. Jorge Dias, a sua Mulher, o seu Intérprete e Eu". Em Sanches, M. R. (Ed.) (2006). *Portugal não é um País Pequeno: Contar o "Império" na Pós-colonialidade*. Edições Cotovia, Lisboa, pp. 141-190.
- Westrenen, F. (2014). "Forwards, and not Forgetting". Em Ferreira, A. & Westrenen, F. (Ed.), *Ângela Ferreira – Revolutionary Traces*. Porto: Gráfica Maiadouro, pp. 29-39.

Wielewicki, V. H. G. (2001). *A pesquisa etnográfica como construção discursiva*. Acta Scientiarum, Maringá, 23 (1), pp. 27-32.

Williams, G. (2008). "Front of House, Parasol Unit". *Artforum*, Sept. 2008, p. 473.

Williams, P., Chrisman, L. (Eds.) (1993). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory - A Reader*, Harvester Wheatsheaf, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore.

Willis, B. (Ed) (1993). *Rock my Religion: writings and art projects, 1965-1990/Dan Graham*. Massachusetts Institute of Technology.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS:

Cantinho, M. (2009). Jorge Dias e o Museu do Homem Português. Em *Saber Tropical*. Consult. 2014-02-06. Disponível em < URL: <http://www2.iict.pt/?idc=102&idi=15182> >

Costa, C. A. (1998). *O filme etnográfico em Portugal: condicionantes à realização de três filmes etnográficos*. Novembro de 1998. Consult. 2014-02-17. Disponível em < URL: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/costa-catarina-filme-etnografico.pdf> >

Domingos, N. (2014). *Visões de África Politicamente Correctas*. Em "Buala". 5 de Abril. Consult. 2015-02-14. Disponível em < URL: http://www.buala.org/pt/cidade/visoes-de-africa-politicamente-correctas#footnoteref1_sml97bh >

Inventário dos arquivos do Ministério do Ultramar. Consult. 2014-09-15. Disponível em < URL: <http://arquivos.ministerioultramar.holos.pt/source/presentation/conteudo.php?id=PT/IPAD/MU/CSFU/1160/13079&tipo=6&q=arq.%20jo%E3o%20ant%F3nio%20aguiar> >

Mbembe, A. (2010, Maio). *After Post-colonialism. Transnationalism or Essentialism?* With Achille Mbembe, Kader Attia, Kilunaji Kia Henda, Zake Ove. Tate Modern. London, 8th May, 2010. Conferência na Tate Modern. Consult. 2011-06-16. Disponível em < URL: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/after-post-colonialism-transnationalism-or-essentialism-video-recordings> >

Milheiro, A. V. (2011). "Fazer Escola: A Arquitectura Pública do Gabinete de Urbanização Colonial de Luanda". Consult. 2015-03-05. Disponível em < URL: <http://cargocollective.com/arquitecturamodernaluanda/Texto-1> >

Pereira, R. M. (2006). *Uma visão colonial do racismo*. Centro de Estudos Africanos do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa. Consult. 2014-09-26. Disponível em < URL: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/3102> >

Pinto, P. T. (2013). "Da Monumentalidade à Diversidade – Maputo entre os Planos Urbanos de Aguiar e de Azevedo (1950-1970)". Em *Colóquio Internacional de Conhecimento e Ciência Colonial*, Lisboa, 26-29 Novembro 2013. Lisboa: Departamento de Arquitectura e Urbanismo do ISCTE-IUL, DINAMIA-CET'IUL e CIAAM. Consult. 2014-09-26. Disponível em < URL: <http://coloquiocienciacolonial2013.files.wordpress.com/2013/11/paulo-tormenta-pinto.pdf> >

Salgado, R. S. (s/ data). “O Inacabado Caminho até a Antropologia da Performance em Portugal”. Consult. 2014-02-02. Disponível em < URL:

<https://baldiohabitado.wordpress.com/antropologia-anthropology/> >

Wikipedia (2012). “Humanismo”. Consult. 2012-02-20. Disponível em < URL:

[<http://pt.wikipedia.org/wiki/Humanismo> >

VÍDEOGRAFIA

Moçambique: No outro lado do tempo. Beja filmes, Lisboa, 1996. Vídeo, VHS, transf. Para DVD, cor, som; 58’.

A Tendency to Forget, 2015, de Ângela Ferreira. Vídeo, cor, som; 19’25”.

Untitled 1998, 1998, de Ângela Ferreira. Vídeo, cor, sem som, 8’.

Makwayela, 1977, de Jean Rouch, Vídeo, cor, som, 17’52”.

Filmes de Margot Dias, 1958-1961, 16 mm passado a DVD. (Arquivos do Museu Nacional de Etnologia).

Maison Tropicale, de Manthia Diawara, Produtor: Jürgen Bock / Maumaus, Idioma: English/French/Portuguese/Tamasheq, Ano:2008, cor, runtime: 58’.

ANEXOS

Anexo A – Processos das obras seleccionadas

Anexo B – Outras obras citadas na tese

Anexo C – Provas materiais

Anexo D – Material visual de investigação para *A Tendency to Forget* (2015)

Anexo E – Desenhos de estudo para escultura. *A Tendency to Forget* (2015)

Anexo F – Maquetes de investigação para escultura *A Tendency to Forget* (2015)

Anexo G – *A Tendency to Forget* (2015)

Anexo A – Processos das obras seleccionadas

Índice de figuras:

Fig. 1 e Fig. 2 – <i>Sites and Services</i> , 1992	216
Fig. 3 – <i>Sites and Services</i> , 1992. Fotografia em Cibachrome dos terrenos em Kayelitsha.	216
Fig. 4 e Fig. 5 – Esculturas <i>Marquises</i> , 1993	218
Fig. 6 e Fig. 7 – Fotografias <i>Marquises</i> , 1993	218
Fig. 8 e Fig. 9 – <i>Emigração</i> , 1994	220
Fig. 10 – <i>Emigração</i> , 1994	221
Fig. 11 e Fig. 12 – <i>Portugal dos Pequenitos</i> , 1995	223
Fig. 13 e Fig. 14 – <i>Double Sided</i> , 1996-1997	224
Fig. 15 e Fig. 16 – <i>Amnésia</i> , 1997	226
Fig. 17 e Fig. 18 – <i>Untitled</i> 1998	228
Fig. 19 – <i>Casa Maputo: um retrato íntimo</i> , 1999	229
Fig. 20 – <i>Zip Zap Circus School</i> , 2000-2002	231
Fig. 21 – <i>Die Vlermuishuis/A Casa Morcego</i> , 2006	234
Fig. 22 e Fig. 23 – <i>Maison Tropicale</i> , 2007	237
Fig. 24 – <i>Maison Tropicale</i> , 2007	238
Fig. 25 – <i>For Mozambique (Model No. 1 of Screen -Tribune-Kiosk celebrating a post-independence Utopia)</i> , 2008	241
Fig. 26 – <i>For Mozambique (Model No. 2 of Screen-Orator-Kiosk celebrating a post-independence Utopia)</i> , 2008	242
Fig. 27 – <i>For Mozambique (Model No. 3 for propaganda stand, screen and loudspeaker platform celebrating a post-independence Utopia)</i> , 2008	243
Fig. 28 – <i>Crown Hall/Dragon House</i> , 2009	246
Fig. 29 – <i>BNU</i> , 2009	248

Sites and Services, 1992



Fig. 1 e Fig. 2 – Imagens de *Sites and Services* na Bienal da Maia, 2003.



Fig. 3 – Fotografia em Cibachrome dos terrenos em Kayelitsha.

Ficha técnica:

Doze fotografias: Cibachrome. Medidas: 30 x 40 cm (cada).

Coleção MNAC – Museu do Chiado, Lisboa

Seis esculturas:

1. cimento, ferro, Madeira e PVC. Medidas: 120 x 110,5 x 110,5 cm
2. cimento, madeira PVC e zinco. Medidas: 160 x 120 x 80 cm
3. cimento, madeira e PVC. Medidas: 19 x 65 237 cm
4. alumínio, ferro e PVC. Medidas: 100 x 70 x 220 cm

Coleção MNAC – Museu do Chiado, Lisboa

5. alumínio, ferro e PVC. Medidas: 180 x 120 x 80 cm

Um desenho: Pastel sobre papel. Medidas: 120 x 80 cm

Col. South African National Gallery, Cidade do Cabo

6. alumínio, ferro, madeira e zinco. Medidas: 180 x 80 x 120 cm

Col. Johannesburg Art Gallery, Johannesburg

Processo investigativo:

Sites and Services é a denominação de um programa de urbanização utilizado pelos poderes políticos locais de África do Sul com vista à criação rápida de um grande número de fogos habitacionais. O desenvolvimento de vastas áreas munidas apenas de saneamento básico aparece em alguns países do terceiro mundo, onde as cidades aumentam a uma velocidade descontrolada, para combater a criação espontânea de bairros de lata. As autoridades locais investem numa construção expedita de infraestruturas mínimas, oferecendo aos habitantes da zona preparada estradas com iluminação pública, uma pequena porção de terreno (*Sites*) para cada família, bem como instalações sanitárias e um ponto de água (*Services*). Estes terrenos, com áreas muito extensas, permanecem desocupados durante várias semanas até as autoridades permitirem a sua ocupação, uma vez que na maior parte dos casos se pretende que sejam os ocupantes a construírem a sua própria habitação. Durante o período de espera, há sempre um elemento de expectativa na imagem destes terrenos vazios.

Este trabalho iniciou-se com o levantamento fotográfico efetuado em diapositivos de 35 mm na urbanização de Kayelitsha, arredores da Cidade do Cabo, em 1991, antes dos terrenos serem ocupados e neles se iniciar a construção. A obra consiste em 12 fotografias, cujos originais são os próprios slides de documentação, seis esculturas e um desenho.

Marquises, 1993



Fig. 4 e Fig. 5 – Esculturas *Marquises*, 1993. Jornadas de Arte Contemporânea, Porto.



Fig. 6 e Fig. 7 – Fotografias *Marquises*, 1993. Jornadas de Arte Contemporânea, Porto.

Ficha técnica:

36 fotografias: Ilfochrome. Medidas: 50 x 40 cm (cada).

5 esculturas:

1. alumínio, plexiglass, PVC e zinco. Medidas: 180 x 170 x 172 cm
Col. Fundação de Serralves, Porto
2. alumínio, plexiglass, PVC e zinco. Medidas: 180 x 170 x 172 cm
Col. António Cachola, Elvas
3. alumínio, plexiglass, PVC e zinco. Medidas: 130 x 180 x 150 cm
4. alumínio, plexiglass, PVC e zinco. Medidas: 132 x 290 x 165 cm
5. alumínio, plexiglass, PVC e zinco. Medidas: 195 x 223 x 230 cm
Col. artista, Lisboa

Processo investigativo:

Marquises parte da documentação efetuada em diapositivos de 35 mm das pequenas extensões que se fazem nas unidades habitacionais como aproveitamento das varandas, particularmente em Contumil, Pasteleira, ilhas da Boavista e Lapa, na cidade do Porto e arredores. Na maioria das vezes estas construções são ilegais, artesanais e quase sempre servem para aumentar o espaço útil da habitação. Em Portugal, as marquises generalizam-se pelas cidades e subúrbios como detalhes arquitetónicos de origem popular.

Emigração, 1994

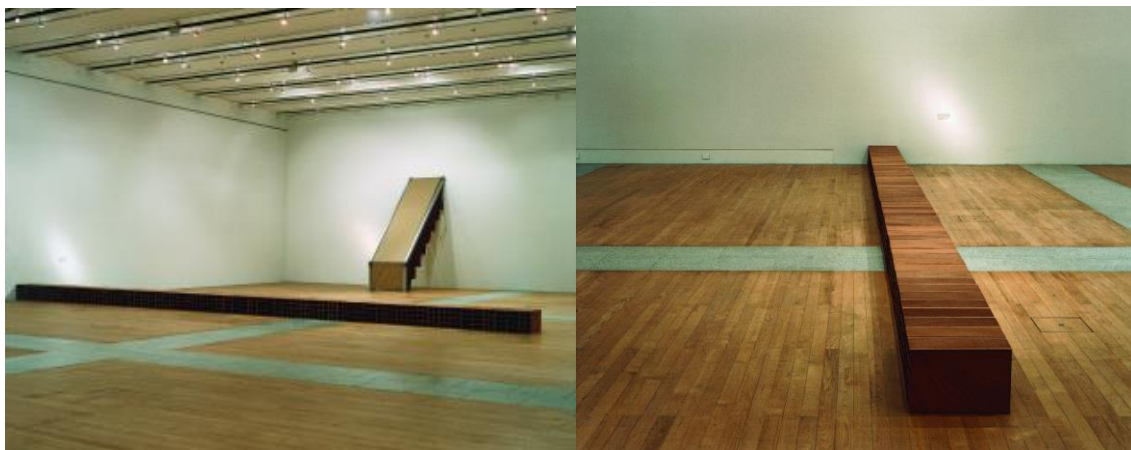


Fig. 8 e Fig. 9 – *Emigração*, 1994. Centro Cultural de Belém, Lisboa.



Fig. 10 – *Emigração*. Painel da Gare Marítima de Alcântara.

Ficha técnica:

Carl Andre, Lever, 1966 Fire Brick, 400''. *The Jewish Museum, New York*, exhibited in “Primary Structures”: Contraplacado de mogno. Medidas: 1000 x 30 x 45 cm

Sem título: Lona e alumínio. Medidas: 300 x 100 x 200 cm

Sem título: Aço inoxidável. Medidas: 100 x 100 x 250 cm

José de Almada Negreiros, Emigração, 1946-49, fresco, Rocha do Conde de Óbidos, Lisboa, 1994: Transparência digitalizada e tratada, impressão Lambda; 130 x 170 cm

Col. I.A./Ministério da Cultura, Lisboa.

Processo investigativo:

Este projeto escultórico tem como referência os frescos pintados por José de Almada Negreiros na Gare Marítima de Alcântara, Lisboa, entre 1946 e 1949, os quais denotam uma apropriação tardia do Modernismo em Portugal. Nestes painéis, tanto a forma derivativa da construção das imagens – citações formais óbvias de Picasso ou Braque como a relação acrítica entre o Modernismo e o contexto político do Portugal colonial definem um quadro específico de relações entre arte e política ideologicamente determinado.

A obra é constituída por quatro elementos: três trabalhos escultóricos e uma reprodução fotográfica do local onde se situam os painéis, em que estes foram apagados por métodos digitais, deixando apenas três espaços em branco. As esculturas correspondem a cada um desses painéis: a “Escada”, relativa ao painel central, encontra proximidade formal com uma escultura que se abre e fecha como um toldo; o “Tijolo”, referente ao painel da direita, remete para o Modernismo dos anos 1960 e para o Minimalismo, mais especificamente para a obra *Lever*, de Carl Andre; por último o “Barco” em metal, relativo ao painel da esquerda, faz alusão aos artistas modernistas (como Richard Serra), mas também, pelo uso do aço inoxidável, à escultura Pós-modernista (*Rabbit*, 1986, de Jeff Koons). A obra tem como título global *Emigração*, uma citação à designação dos frescos de Almada Negreiros, mas cada um dos quatro elementos tem um subtítulo que remete o espectador para as referências específicas respetivas.

A importância de *Emigração* no nosso discurso provém da análise que lhe está subjacente feita aos painéis/frescos considerados uma obra-prima de um artista português modernista. A obra pretende evidenciar subtilmente a forma como o artista colaborou com o projeto colonial e com o Estado Novo. Neste sentido, esta capacidade lusa de evitar criticar os “grandes mestres” da arte portuguesa, mesmo quando estes emitiram sinais evidentes de colaborarem com o regime político de então, é sintomática da ausência do discurso pós-colonial em Portugal.

***Portugal dos Pequenitos*, 1995**



Fig. 11 e Fig. 12 – Vistas de *Portugal dos Pequenitos*. Centro Cultural de Sines e Galeria Módulo, Lisboa.

Ficha técnica:

1 caixa de luz vertical: (diretório para Portugal dos Pequenitos), alumínio, plexiglass, vinil, lâmpadas. Medidas: 20 x 42 x 180 cm

1 escultura (plano de irrigação para Portugal dos Pequenitos): madeira, PVC, mangueira. Medidas: 850 x 120 x 80 cm

plano do parque (brochura): papel, cor. Medidas: 45 x 40 cm

1 desenho: grafite s/ papel. Medidas: 25 x 120 cm

Col. Banco privado, em depósito na Fundação de Serralves, Porto

Processo investigativo:

Esta obra foi originada pelo estudo do mapa do parque infantil Portugal dos Pequenitos, em Coimbra, desenhado pelo arquiteto Cassiano Branco nos finais dos anos 1930, em pleno Estado Novo. O parque ambicionava representar uma versão do Portugal colonialista, país uno e pluricontinental, integrando miniaturas de edifícios/arquiteturas de todos os territórios colonizados e da então chamada Metrópole. A produção desta obra passou por construir um mapa alternativo, literalmente nos entremeios dos edifícios e espaços existentes, e de criar um sistema de irrigação, remetendo para as ideias de crescimento e mudança. Desta forma, o trabalho apresenta uma reprodução em caixa iluminada do mapa existente e uma escultura representando uma nova forma de ver o espaço infantil.

***Double Sided*, 1996-1997**



Fig. 13 e Fig. 14 – *Double Sided*, 1996-1997. Kunst Museum Bona.

Ficha técnica:

Versão I:

35 fotografias: Ilfochrome; cada 30 x 40 cm

2 textos: vinil. Medidas: 195 x 120 cm; 205 x 120 cm

Col. Museo Estremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz

Versão II:

2 fotografias: Cor; impressão digital; cada 100 x 120 cm

2 textos: vinil; dimensões variáveis

1 mesa: materiais e dimensões variáveis

2 bancos: materiais e dimensões variáveis

1 globo terrestre: plástico. Medidas: 20 x 20 x 30 cm

2 livros: Emslie, Anne (1991). *The Owl House*, London: Penguin Books.

Judd, Donald (1994). *Raume Spaces*, Ostfildern (Ruit): Hatje Cantz.

Versão III:

2 fotografias: cor, impressão digital; cada 100 x 120 cm

2 textos: vinil; dimensões variáveis

1 prateleira: Madeira. Medidas: 100 x 25 x 15 cm

2 livros: Emslie, Anne (1991), *The Owl House*, London: Penguin Books.

Judd, Donald (1994), *Raume Spaces*, Ostfildern (Ruit): Hatje Cantz. Col. BHP
Biliton, Johannesburg

Processo investigativo:

Este trabalho consiste em duas instalações iniciais relacionadas uma com a outra, que são sequenciais no tempo e diferenciadas no espaço: *Double Sided*, Parte I, abril de 1996 – instalação realizada na Fundação Chinati, em Marfa, no Texas, no estúdio do artista minimalista americano Donald Judd, concebida a partir da obra e do interior da “Owl House”, casa da artista sul-africana Helen Martins; *Double Sided*, Parte II, janeiro de 1997 – instalação na Íbis Art Centre, em Nieu Bethesda, (África do Sul), casa/estúdio de Helen Martins, pensada a partir do trabalho e interior do gabinete de arquitetura de Donald Judd.

Tendo em consideração que as instalações foram eventos temporários e o que restou delas é a sua documentação fotográfica, o trabalho toma uma forma própria cada vez que é apresentado. Assim, a partir do momento em que as duas instalações puderam tornar-se simultâneas esta condição passou a ser determinante do seu significado e cada vez que tal acontece existe um novo trabalho: *Double Sided*. A fixação numa dada configuração de algumas destas versões não só não esgota o projeto, como constitui uma marca do seu devir. Do projeto faz parte a publicação de um livro que ainda não se concretizou.

Amnésia, 1997



Fig. 15 e Fig. 16 – *Amnésia*, 1997. Bienal da Maia.

Ficha técnica:

1 mesa: estilo holandês rústico, mobília de família da artista; madeira. Medidas: 140 x 110 x 70 cm

6 cadeiras: estilo holandês rústico, mobília de família da artista; madeira. Medidas: 95 x 42 x 42 cm

3 toros: madeira umbila. Medidas 200 x 37 cm; 216 x 45,5 cm; 202 x 37 cm

Filme: *Moçambique. No Outro Lado do Tempo* [© Beja Filmes, Lisboa, 1996]

Vídeo: VHS, transf. para DVD, cor, som; 58’.

1 Garrafa, Rafael Bordalo Pinheiro de 1902. Cerâmica vidrada. Medidas: alt. 25 cm

Inscrição: “Gungunhana Antes”

1 Garrafa, Rafael Bordalo Pinheiro de 1902: Cerâmica vidrada. Medidas: alt. 19,5 cm

Inscrição: “Gungunhana Depois”

1 Cantil, Rafael Bordalo Pinheiro de 1902: Cerâmica vidrada. Medidas: alt. 26,6 cm

Inscrição: “Viva Portugal/Janeiro 1896”

(Réplicas feitas a partir dos moldes pertencentes à Col. Museu de Cerâmica das Caldas da Rainha).

Col. I.A./Ministério da Cultura, Lisboa

Processo investigativo:

A obra *Amnésia* tem como ponto de partida um vídeo comercial intitulado *Moçambique. No Outro Lado do Tempo*, que consiste numa montagem e edição de imagens captadas em Moçambique no final dos anos de 1960 e princípios de 1970, antes da independência deste país. As imagens remetem para um saudosismo patético e representam esse território como um eldorado pacífico, cosmopolita e radiante, coabitado por várias culturas e sem qualquer tipo de tensões, apesar dessas imagens terem sido registadas precisamente no período da guerra pela independência e contra o colonialismo português. Este trabalho desenvolveu-se como um processo crítico a essa visão generalizada na esfera pública e à má relação de Portugal com o seu passado colonial, articulado em três níveis: o presente, representado pelo vídeo; o passado, pelas cerâmicas de Rafael Bordalo Pinheiro; e o pessoal, pela mobília familiar.

A instalação da obra distribui-se por dois espaços: no primeiro tem lugar a apresentação do vídeo em *loop* acompanhado pelas três figuras em cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro, apresentadas numa vitrina de características museológicas, bem como das cadeiras da mobília familiar, que articulam os dois espaços e também servem para o espetador assistir à projeção do vídeo. No espaço seguinte é proposta uma abordagem mais contemplativa, em que a mesa da referida mobília contrasta com os toros da mesma madeira, apresentada no seu estado bruto.

***Untitled 1998*, 1998**

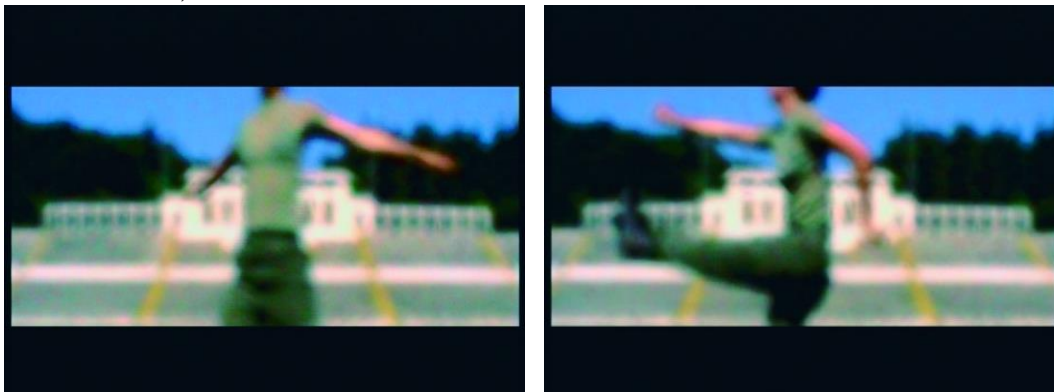


Fig. 17 e Fig. 18 – *Untitled 1998*.

Ficha técnica:

Vídeo: DVD, cor, sem som, loop 4 min; 1/3

Processo investigativo:

Performance realizada pela artista, envolvendo uma sequência de ginástica aeróbica filmada no Estádio Nacional, em Lisboa. Construído em 1940, o Estádio Nacional sofreu poucas alterações. A performance cruza uma coreografia atual com a memória dos festivais de ginástica, organizados pela Mocidade Portuguesa durante o regime de Salazar, para a qual contribui a imagem desfocada.

***Casa Maputo: um retrato íntimo*, 1999**



Fig. 19 – *Casa Maputo: um retrato íntimo*, 1999. Museu Nacional de Arte Contemporânea, Chiado, Lisboa.

Ficha técnica:

2 ecrãs: tela de retroprojeção sobre estrutura de metal; cada 150 x 120 cm

2 vídeos: mini-DV transf. para DVD, p/b, sem som; loop 30’’

mini-DV transf. para DVD, cor, sem som; loop 45’’

Col. Museu do Chiado – MNAC, Lisboa

Processo investigativo:

Este trabalho consiste nas filmagens de duas fotografias da casa onde a artista nasceu. Casa de traça Modernista, desenhada por José João Tinoco e construída em Maputo, Moçambique. Uma fotografia, a preto e branco, mostra a casa depois de inaugurada, em 1959. A outra, a cores, mostra a casa fotografada em 1999. As filmagens inscrevem a acção de percepção da vista humana com pequenos movimentos e breves desfocagens. Os dois ecrãs de estrutura metálica, sobre os quais se projetam as duas imagens da casa, foram executados à semelhança das linhas gráficas das projeções cartográficas. A artista trabalhou com a Projeção de Robinson e a Projeção Gnómica. Estas são modelos de representação da Terra e dos seus continentes com diferentes graus de distorção. Assume-se aqui a impossibilidade da premissa de uma representação

absoluta de um objeto tridimensional sobre uma superfície bidimensional e a consequente transposição do facto para o poder do ponto de vista que organiza a projecção.

Zip Zap Circus School, 2000-2002



Fig. 20 – *Zip Zap Circus School*, 2000-2002. Cape Town.

Ficha técnica:

3 estruturas: tela, Madeira, rodas. Medidas: 500 x 250 cm x altura variável;

500 x 500 cm x altura variável; 100 x 500 x 150 cm

1 fotografia: p/b, gelatina e sais de prata. Medidas: 42 x 37 cm

1 texto e 1 plano (projeto Pancho Guedes para LL and B): vinil sobre parede;
dimensões variáveis.

Col. artista, Lisboa

Processo investigativo:

A escultura teve um duplo ponto de partida. O primeiro foi a descoberta da imagem fotográfica de uma maquete desenhada por Mies van der Rohe, construída em Madeira e tela sobre rodas à escala 1:1, posicionada na paisagem em Wassenar, na Holanda, em 1912. Esta terá sido a primeira encomenda a Mies para desenhar uma casa-museu para a família Kroller-Muller e a sua coleção de arte. Esta extraordinária imagem, que imita a realidade, é visualmente igual em tudo a uma estrutura arquitetónica, exceto no facto de hoje se saber que nunca foi construída. O segundo

ponto de partida foi o desejo de trabalhar com a arquitetura enquanto conceito, ou melhor, enquanto um sonho que se ambiciona concretizar. O conhecimento da *Zip Zap Circus School*, uma escola de circo para crianças que funciona na Cidade do Cabo, na África do Sul, enquanto projeto educacional notável e que há muito deseja ter uma “casa” para se instalar foi a circunstância que também definiu, no concreto, esse desejo de uma comunidade por um projeto arquitetónico. Em 1996, o arquiteto moçambicano Pancho Guedes apresentou pela primeira vez o desenho de um projeto especulativo para a construção do qual a escola Zip Zap Circus School tentou angariar fundos e apoios locais, mas que até agora continua por realizar.

Esta obra consiste na construção em madeira e tela à escala real (1:1), sobre rodas, de uma porção simbólica desse desenho de Pancho Guedes, na tentativa de dar corpo volátil ao desejo de possuir uma estrutura arquitetónica que, no entanto, nunca poderá deixar de ser efémera.

O projeto decorreu como processo em evolução ao longo de dois anos, tomando formas diferentes ao longo do tempo e nos vários espaços. A primeira versão foi instalada na Fundação de Oeiras, em Portugal, no âmbito da exposição *More Works about Buildings and Food* (2000) e consistiu numa colaboração com os arquitetos Pancho Guedes e Pedro Gadanhó, este último autor da arquitetura da exposição. A estrutura foi construída com o mesmo material da arquitetura da exposição e desenhada como extensão desta.

A segunda versão foi apresentada na Fundação De Appel, em Amsterdão, na Holanda, por ocasião da exposição *In the Meantime...* (2001). A escultura, construída em madeira e tela sobre rodas, adaptou-se a um espaço interior mais restrito. A obra incluiu a imagem fotográfica do projeto de Mies van der Rohe fornecida pelos arquivos do Museu Kroller-Muller, assim como a colagem na parede do desenho do projeto de Pancho Guedes.

Finalmente, a terceira versão foi desenvolvida na Cidade do Cabo, em 2002. O trabalho tomou maiores proporções ao ser instalado e adaptado ao espaço público, ao ar livre, no centro da cidade e perto do porto, no local onde havia existido o primeiro circo da Cidade do Cabo, o Filis Circus, em 1925. O local escolhido também facultava potencial para uma intervenção urbana, uma vez que estava localizado numa área em que o planeamento urbano previsto nunca tinha sido finalizado. Nesta versão da obra os interiores dos espaços foram adaptados para serem funcionais, suscitando a colaboração dos alunos da escola na escultura pública através da apresentação de um espetáculo de

circo preparado por eles e especialmente para a ocasião, dando oportunidade de habitar a escultura. O trabalho foi acompanhado por uma campanha de distribuição de cartazes pela cidade, onde se anunciava a intervenção e se oferecia informação relativa ao seu processo.

Estas três versões apontam para um desenvolvimento da escultura enquanto percurso investigativo conceptual e formal.

Die Vlermuishuis/A Casa Morcego, 2006



Fig. 21 – *Die Vlermuishuis/A Casa Morcego*, 2006. Plataforma Revólver, Lisboa.

Ficha técnica:

Madeira, mdf, tinta acrílica branca. 4,5 x 1,5 x 3 m

Col. Miguel Rios.

Processo investigativo:

“A arquitectura tem uma capacidade memorial única. Talvez por isso tenha sido utilizada desde tempos áureos como local de preservação da memória e da história. Ao passearmos por uma qualquer cidade europeia, seja Paris, Roma, Viena ou Berlim, conseguimos sentir o peso da história impregnado nas paredes dos seus edifícios. Também os espaços domésticos são memoriais da nossa identidade. São igualmente repositórios das nossas emoções e ideais. Assim, a experiência de entrar num espaço como o da plataforma revólver nunca pode ser uma experiência de neutralidade. Ao contrário da pretensa imparcialidade dos espaços contemporâneos de exposição, o cubo branco, este local está impregnado de sugestões e de evidências de uma ocupação prévia que turvam e se impõem a qualquer obra que aí venha a ser disposta. Se esta característica pode ser uma das grandes vulnerabilidades deste espaço, pode igualmente ser uma força em potência.

Neste sentido, esta casa impôs-se desde cedo como elemento centralizador da exposição. As suas características e especificidades arquitectónicas em primeiro lugar, seguidas das potencialidades metafóricas que um espaço doméstico pode evocar, foram o ponto de partida para as obras que integram esta exposição. Esta transforma-se no domínio palpável da experiência criativa e de observação que lhe subjaz. Encoraja o acto criativo, instiga a reflexão e a experiência emocional de ocupação e memória. Neste sentido, ela assume-se quase como mais um participante da exposição, no entendimento de que a sua presença se torna activa e impulsionadora de outras configurações. O espaço não é assumido como uma *tabula rasa*, mas antes como um palimpsesto, no qual diferentes camadas de memórias, significações e experiências se vão inscrevendo e sobrepondo, sem se obliterarem.

Mais do que uma necessidade de criar novos objectos que seriam aqui expostos sem qualquer integração na especificidade do espaço, as obras que compõem esta exposição têm como objectivo a ocupação e interacção com o espaço desta casa. A sua geografia singular serve de carta de intenções para as criações que, segundo a poética de cada artista, vieram a surgir.

A obra *Die Vlermuis Huis/A Casa Morcego* de Ângela Ferreira (Maputo, 1958) assevera, de forma bastante perceptível, esta vontade de cruzar o universo estético de cada uma das participantes da exposição com as especificidades deste espaço expositivo.

Em 1966, o arquitecto sul-africano Gá브리el Fagan começou a construir a sua própria casa com a ajuda da sua família e alguns trabalhadores locais. Chamou-lhe “Die Es” que significa “A Lareira”. Este arquitecto incorpora os ideais modernos da arquitectura – a simplificação das formas, eliminação do supérfluo e a supressão da ornamentação – personalizando-a com um pormenor escultórico, o telhado. A transladação de um paradigma cultural como é o modernismo de um território para outro não pode, ou pelo menos não deve, efectuar-se como apenas uma adopção/transferência sem adaptação à realidade local. Este telhado assume-se assim como momento fundamental da tradução e consequente personificação de um arquétipo europeu para a realidade africana. Há uma escolha da organicidade das formas que constituem esse pormenor que só é possível num novo contexto e emerge exactamente no confronto com este. A metáfora cultural sob a qual Fagan estrutura a sua casa, serve de base ao presente trabalho de Ângela Ferreira – este cruzamento e transladação cultural são afinal as bases sob as quais esta artista edifica a sua reflexão artística. O

esqueleto desta arquitectura, protótipo de um movimento numa determinada geografia, é devolvido e confrontado com o contexto de partida, o europeu. Um sustenta o outro, apropriam-se mutuamente e subsistem em tensão. A poética da evocação é novamente conjurada no cruzamento de linguagens, estilos e histórias (culturais e pessoais).”

Filipa Oliveira em catálogo “(Re)Volver”, 2006.

Maison Tropicale, 2007



Fig. 22 e Fig. 23 – *Maison Tropicale*, 2007. 52.^a Bienal Veneza.



Fig. 24 – *Maison Tropicale*, 2007. 52.^a Bienal Veneza.

Ficha técnica:

Componente tridimensional:

Aglomerado de faia, alumínio, ferro

1000 x 217 x 257 cm

Componente fotográfico: (x7)

Impressão Light Jet montada em alumínio

Cada 120 x 150 cm

Col. Museion, Bolzano.

Processo investigativo:

A obra *Maison Tropicale* referencia e comenta a história colonial e neo-colonial do vai e vem das casas pré-fabricadas que Jean Prouvé desenhou para dois países africanos: Congo Brazzaville e Niger. A componente tridimensional da escultura (Figs. 22 e 23) consiste numa grande estrutura em forma de contentor aberto que contém componentes escultóricos representativos das partes que da casa pré-fabricada que Jean

Prouvé desenhou, e desta forma reconstrói-se a casa na sua versão em trânsito dentro do contentor. A componente fotográfica da escultura consiste em 7 fotografias (Fig. 24) dos locais de onde as casas foram arrancadas para serem vendidas na Europa revelando assim os lugares de memória onde pertenciam.

A história da Maison Tropicale de Jean Prouvé

A história extraordinária das Casas Tropicais de Jean Prouvé inicia-se com o impulso de investimento e modernização coloniais franceses no período posterior à Segunda Guerra Mundial, quando em 1947 o Ministério do Ultramar Francês abriu dois concursos públicos no âmbito do plano de desenvolvimento das colónias. Um destes esforços resulta precisamente do concurso para o desenvolvimento de casas de produção em série feito pela *Compagnie Foncière et Industrielle Africaine (CFIA)*, que encomendou o protótipo das casas para serem especificamente usadas nas colónias francesas de África.

Para Prouvé esta foi a oportunidade para pôr em prática o seu fascínio por todo o género de mecânica e produção industrial, desenvolvendo com o seu irmão Henry uma série de protótipos de casas pré-fabricadas que, tal como os automóveis, tinham geralmente uma armação de metal. O primeiro protótipo construído na sua fábrica Maxeville, em Nancy, consistiu numa casa unifamiliar em alumínio e relativamente modesta, que foi posteriormente transportada de avião para Niamey, capital do Níger, onde foi instalada em 1949. A casa de Niamey, propositadamente construída para residência do diretor do liceu local e da sua família, deveria funcionar como um estímulo que levaria a administração colonial francesa a dar aos irmãos Prouvé a possibilidade de construir toda a capital. Mas esse sonho não se realizou e Prouvé só teve a oportunidade de produzir mais dois protótipos que também foram transportados em antigos aviões de guerra, para serem instalados em Brazzaville, no Congo.

As características destes protótipos habitacionais são modulares, com larguras idênticas de 10 metros de frontão, estabelecidas pelas estruturas pré-fabricadas, e comprimentos variáveis. Mas como as condições de instalação no terreno foram cuidadosamente consideradas por Prouvé, a superfície plana e seca onde foi implantada a casa de Niamey permitiu que esta assentasse numa simples plataforma de betão, enquanto o terreno inclinado e pantanoso da localização das duas casas de Brazzaville as obrigou a serem elevadas sobre pilares e instaladas junto uma da outra, ligadas por uma ponte de metal.

É no início dos anos 1990 que Prouvé é descoberto pelo mercado do design e da arte, com o consequente processo de acreditação e “fetischização” da sua obra e o aumento frenético da procura dos seus artefactos para venda. Mas ao contrário daquilo que aconteceu com alguns dos seus contemporâneos, este aumento da fama de Prouvé não se deve a nenhum objeto icónico específico ou a algum edifício excecionalmente emblemático que sirvam de marcas para assegurar a sua reputação entre o público em geral, nem tão pouco se deve à perícia e ao investimento de Prouvé na promoção ou no marketing próprio, que neste domínio se desvinculou do exemplo de Le Corbusier (In *Jean Prouvé – The poetics of the technical object*, 2006: 20).

Tudo isto torna Prouvé numa figura precursora dos princípios de vida vigentes nos finais do século XX e inícios do século XXI, pelo que apesar de estar inserido no movimento modernista, conhecido por uma certa especialização e pelo desenvolvimento de linguagens puras, as suas características que hoje mais se evidenciam são, de facto, as de um homem multifacetado e interdisciplinar por excelência, o que muito se adequa ao espírito pós-modernista da contemporaneidade.

O atual interesse por Prouvé, todavia, também se deve ao revivalismo por tudo o que esteja associado aos materiais e às técnicas construtivas propriamente ditos em particular entre os arquitetos, a quem o uso inovador dos materiais relacionados com a produção industrial pelo sistema “cutting-edge”, as formas inspiradas no imaginário tecnológico, nos temas ideológicos ou ambientais, etc., suscitam a atenção e o investimento. A associação destes fatores a uma produção artística muito democrática, que exigia qualidade formal e que dava a mesma atenção ao design de um banco de escola ou a uma casa para ser instalada em Africa, faz com que a figura de Prouvé seja intensamente revisitada, tornando hoje a sua obra mais apelativa do que há três décadas atrás, período em que os seus objetos se escondiam em lugares “obscuros” e pouco “glamorosos” como Brazzaville e Niamey ou na vida quotidiana em que estavam inseridos.

Foi esta descoberta comercial da obra de Jean Prouvé que permitiu a um galerista francês financiar e liderar, decorria o ano de 2001, o projeto de identificação dos locais das Casas Tropicais. Como o seu estado de conservação era razoável procedeu-se então a um novo extraordinário processo de desmontagem, empacotamento em contentor e transporte por avião das referidas casas para a Europa, onde estas foram restauradas e postas à venda no mercado da arte como objetos fetiche. (Ferreira, 2009, Provas de Aptidão Pedagógica e Científica, p. 22)

***For Mozambique*, 2008**

Obra desenvolvida em três esculturas independentes:

- *For Mozambique (Model No. 1 of Screen -Tribune-Kiosk celebrating a post-independence Utopia)*, 2008



Fig. 25 – *For Mozambique (Model No. 1)*. Museu Coleção Berardo, Lisboa.

Ficha técnica:

1 Escultura: Madeira. Medidas: 500 x 270 x 270 cm

Vídeo: Projeção 60' loop

Col. Museu Coleção Berardo.

- *For Mozambique (Model No. 2 of Screen-Orator-Kiosk celebrating a post-independence Utopia)*, 2008



Fig. 26 – *For Mozambique (Model No. 2)*. La Criée, Rennes.

Ficha técnica:

1 Escultura: Madeira. Medidas: 450 x 300 x 190 cm

Vídeo: Projeção 60' loop

Col. F.R.A.C. Rennes.

- *For Mozambique (Model No. 3 for propaganda stand, screen and loudspeaker platform celebrating a post-independence Utopia)*, 2008.



Fig. 27 – *For Mozambique (Model No.3)*. Bienal de São Paulo.

Ficha técnica:

1 Escultura: Madeira. Medidas: 450 x 500 x 100 cm

Vídeo: Projeção 60' loop

Col. Centro de Arte Moderna, Gulbenkian.

Detalhes técnicos do material videográfico:

“Mozambique” (Bob Dylan/Bob Dylan, Jacques Levy) in *Hard Rain*, Bob Dylan in concert at Hughes Stadium, Fort Collins, Colorado, USA, May 23, 1976, produced by TVTV in association with Streaming Eagle Productions Inc. (3'41")
“Makwayela”, a film by Jean Rouch and Jacques d'Arthuys, Maputo, Mozambique, 1977 (17'52").

Processo investigativo:

A primeira versão da obra integrou a exposição *Hard Rain Show* (2008) nos Museus Berardo em Lisboa e La Criée em Rennes (França); a segunda versão foi incluída nas exposições *Front of House* (2008), na Parasol Unit em Londres e *Maputo: A Tale of One City* (2009), no Museu IKM de Oslo; a terceira versão integrou a 28.^a Bienal de São Paulo no Brasil (2008) e a exposição *Os Professores* (2010) na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

For Mozambique foca dois momentos históricos de grande otimismo social e político: o primeiro é o período que se seguiu à Revolução Russa da década de 1920, aqui patente através da estrutura física das esculturas; o segundo refere-se à euforia que se sentiu em torno da independência de Moçambique em meados dos anos 1970, que se experiencia através dos dois filmes que integram o trabalho.

As esculturas de madeira baseiam-se em desenhos de 1922 para quiosques “Agitprop” da autoria do artista Russo Gustav Klucis (1895-1938), um dos expoentes máximos do movimento Construtivista Russo de inícios do século XX. Os quiosques eram estruturas multifuncionais utilizadas pelo Partido Comunista Russo dos anos 1920 para influenciar e mobilizar a opinião pública durante o período instável que se seguiu à Revolução. Muitas vezes nómadas e desmontáveis, os quiosques temporários eram colocados nas ruas durante eventos importantes e ofereciam várias funções, incluindo stands de livros, megafones e plataformas para oradores, lugares para posters, ecrãs para a projeção de filmes.

As esculturas “Agitprop” servem para apresentar dois filmes que capturam o espírito celebrativo da pós-independência de Moçambique (1975-1977). O pequeno filme *Makwayela*, dirigido pelos franceses Jean Rouch (etnógrafo) e Jacques d'Arthuis (cineasta), mostra trabalhadores de uma fábrica em Moçambique exprimindo e articulando a sua independência do poder colonial através da canção e da dança. Por outro lado, a letra da canção de Bob Dylan descreve uma atmosfera hedonística em Moçambique, onde o cantor se revê *Among the people living free* (ver Anexo A).

As esculturas passam a ser uma manifestação da atmosfera utópica de celebração no período pós-independência em Moçambique e também um monumento aos sentimentos de esperança pelo futuro do país naquele tempo, antes das mudanças e deslizes que encaminharam o país para um marxismo fundamentalista e a guerra civil que vigoraram em Moçambique nas duas décadas que se seguiram. As esculturas sublinham ainda a euforia utópica que havia inspirado Klucis durante o estado de graça

político e artístico que integrou o Construtivismo russo e que também acabou com a instalação de um sistema marxista autoritário e fundamentalista. Interessava estabelecer o paralelismo entre esses dois momentos da história, interessava voltar a olhar para essa esperança, para esses momentos de utopia política, para entender melhor o que se passou e procurar imbuir a contemporaneidade de esperança.

***Crown Hall/Dragon House*, 2009**



Fig. 28 – *Crown Hall/Dragon House*, 2009. Art Institute of Chicago.

Ficha técnica:

Escultura: ferro pintado, acrílico e madeira.

Medidas: 168 x 310 cm x Altura variável.

6 fotografias. Medidas: 30 x 40 cm.

Col. da artista.

Processo investigativo:

Crown Hall/Dragon House de Ângela Ferreira, apresenta a busca da pluralidade do Modernismo – mais que uma leitura, um estilo, uma história ou uma cultura. Esta Escultura acenta sobre dois pontos de referência: Mies van der Rohe's S.R. Crown Hall, construído entre 1950-1956 no campus IIT's Chicago (aqui com a sua estrutura de aço de pernas para o ar) e Dragon House construída em 1961 em Maputo, Moçambique, pelo arquitecto Pancho Guedes (referência dada pela estrutura de madeira). Apresentada também a recolha de fotografias que contam a história dos multiplos do Modernismo.

Referências Crown Hall

“Um dos ultimos edificios de Mies van der Rohe's a ser construído no Campus do Illinois Instituto de Tecnologia foi o Crown Hall, um exemplo soberbo do alcance do seu límpido design. O telhado é suspenso pelo interior por quatro arcos de aço num plano de vigas que assentam num exterior de oito colunas de aço. Essas colunas estão separadas entre elas por uma distância de 60 pés com o telhado que as ultrapassa 20 pés para cada lado... Crown Hall, onde se ensina arquitectura, arquitectura paisagista e

design, tem um plano simétrico em torno do seu eixo mais curto. Divisórias auto-sustentáveis da altura das janelas subdividem o espaço subtilmente. Só existem dois vãos de serviço, que interrompem o tecto. Um par de escadas interiores levam-nos a cave que é usada para oficinas, escritórios, casas-de-banho e equipamento mecânico... A ventilação natural é providenciada por persianas ao nível do chão.”

A. James Speyer. *Mies van der Rohe*. P. 73.

Referências Dragon House:

Lourenço Marques (Polana) agora Maputo, Moçambique, 1951

“É um projecto para uma família amiga. Desenhei o edifício e comecei também a explorar os desenhos dos espaços com quebra-luzes. Pormenorizei os degraus das escadas de tal maneira que se chovesse na escada, a água corria de degrau para degrau, não pingando em quem subia. Fui sugerindo revestimentos de pedra estupendos, com seixos da máquina de fazer o cimento. O final da obra ocorre quando faço um mural em calçada com um grande dragão, que dá o nome ao edifício.

Pancho Guedes. *Vitruvius Mozambicanus*, Museu Colecção Berardo, Lisboa, 2009.

“O que o Modernismo foi e como é recordado, são questões anexas à escultura do chão-ao-tecto de Ângela Ferreira, que cresceu em Moçambique e vive em Portugal. A estratégia de Mies Van der Rohe em criar um plano aberto suspendendo as paredes em quarto vigas exteriores arqueadas, foi o ponto de partida da artista. Ela homenageia esta inovação, duplica-a e inverte-a para aparentemente suspender um aço fino, versão minimalista do Cronw Hall em menor escala.

A inversão das quatro vigas arqueadas do edifício ícone Miesiano, torna-o na abstração de outro edifício modernista menos conhecido, o Dragon House de Pancho Guedes em Moçambique. Quando o espectador olha através de uma estrutura para ver a outra, as formas entrelaçadas e em abóboda do Dragon House evocam a memória e a emoção sugerindo uma visão mais plural do modernismo.”

Mary Jane Jacob



Fig. 29 – *BNU*, 2009. Galeria Filomena Soares, Lisboa.

Ficha técnica:

Escultura:

Componente 1

Corrimão: Ferro e mdf. Medidas: 372 x 186 x 80 cm

Componente 2

Edifício 10 meticais: mdf. Medidas: 148,5 x 148,5 x 111 cm

1 desenho. Medidas: 28,4 x 21 cm

Col. da artista.

Processo investigativo:

A linha condutora para o desenvolvimento da escultura *BNU* provém do cruzamento de três referências: o Banco Nacional Ultramarino, a Casa Tugendhat e a atual moeda moçambicana, o Metical.

O Banco Nacional Ultramarino (BNU) foi uma ferramenta fundamental da política monetária do regime colonial português. A sua sede Moçambicana, num estilo modular da arquitetura modernista europeia, foi edificada em Maputo (então Lourenço Marques) nos finais dos anos 1950. Este “estilo internacional” foi introduzido por todos

os poderes imperiais nas respetivas colónias espalhadas pelo mundo através de um processo complexo que se tornou interessante estudar, pois suprimia as filosofias utópicas que constituíam a força intelectual essencial para a materialização da modernidade no campo das artes e das ciências.

A “Casa Tugendhat” foi uma das tentativas de materialização das utopias do modernismo realizadas pelo arquiteto alemão Mies van der Rohe. Neste caso, foi a parede em forma de meio círculo instalado em espaço aberto que chamou a atenção do mundo arquitetónico – esta parede catapulta o visitante do *foyer* de entrada para a sala de estar. Edificada há 80 anos atrás, esta estrutura mostrou ser uma proposta revolucionária do modo de viver a casa e da compreensão da própria arquitetura, fazendo com que esta acompanhasse as materializações utópicas e sociais da arte e do design, criando assim uma dinâmica específica entre a teoria e prática.

A antiga sede do Banco Nacional Ultramarino na Rua Augusta, em Lisboa, alberga agora o Museu do Design e da Moda – MUDE. É um prédio de século XIX remodelado nos anos 1950/60 pelo arquiteto Luís Cristiano da Silva, apresentando-se hoje como referência do modernismo clássico. Um brasão em pedra ao lado da porta principal anuncia a hegemonia monetária da então “Metrópole”, integrando os escudos de Macau, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Goa, São Tomé e Príncipe e Timor – todo um campo de ação da instituição colonial. No percurso para o primeiro andar, quando se entra no *foyer* da sala de reuniões principal do Banco, surpreendentemente delineada por um tipo de design mesquinho, claustrofóbico, com lustres, nitidamente distinto da ambição modernista dos espaços públicos do Banco, houve um parapeito que chamou a atenção. O parapeito limita o *foyer* do primeiro andar que dá para o espaço aberto do rés-do-chão e situa-se em frente da entrada monumental do Banco, que está emoldurada por uma parede de vidro em “estilo internacional”. Foi esse parapeito em forma de meio círculo que trouxe à memória a parede da Casa Tugendhat.

A obra *BNU* integra duas esculturas e um desenho, evocando as complexidades do sistema financeiro colonial, das viagens entre a Europa e a África, entre a modernidade carregada de utopia social dos anos 1920 – proveniente da Europa Central e de Leste – e a sua materialização, agora despojada dessas utopias, não só em África como também na “Metrópole” salazarista. Aqui também são evocadas questões relacionadas com a aplicação das regras formais nas colónias – campo de experimentação dos poderes coloniais – e o reflexo desses resultados no “continente”;

são evocadas questões entre a apropriação desse passado pelos povos independentes, recriando as suas próprias modernidades, e a negociação difícil do património colonial.

Anexo B – Outras obras citadas na tese

Índice de figuras:

Fig. 30 – Renée Green, <i>Import/Export Funk Office</i> , 1992	253
Fig. 31 – Mona Hatoum, <i>Keffieh</i> , 1993-1994	253
Fig. 32 – Allan Sekula, <i>Dear Bill Gates</i> , 1999	254
Fig. 33 a Fig. 36 – Esculturas <i>Kanimambo</i>	254
Fig. 37 – Jeff Koons, <i>Rabbit</i> , 1986	256
Fig. 38 – Michael Heizer, <i>City</i> , 1980-1999	256
Fig. 39 – Walter De Maria, <i>Lightning Field</i> , 1977	257
Fig. 40 – Robert Smithson, <i>Spiral jetty</i> , 1970	257
Fig. 41 – Naum Gabo, <i>Sketch for a Kinetic Construction</i> , 1922	258
Fig. 42 – Dan Graham, <i>Pavilion for Argonne</i> (maqueta), 1975	258
Fig. 43 – Dennis Oppenheim, <i>Exit for the South Bronx</i> , 1979	259
Fig. 44 – Carl Andre, <i>Lever</i> , 1966	260
Fig. 45 – Gare Marítima Rocha de Conde de Óbidos	260
Fig. 46 – <i>Political Cameras</i> , 2010	261
Fig. 47 – Imagem da torre de transmissão de rádio pública numa aldeia rural em Moçambique	261
Fig. 48 – Estudo grafite sobre papel	262
Fig. 49 e Fig. 50 – Maquete para escultura <i>Cape Sonnets</i> , 2010	262
Fig. 51 e Fig. 52 – Estudo grafite sobre papel. <i>Cape Sonnets</i> , 2011	263
Fig. 53 e Fig. 54 – Escultura <i>Cape Sonnets (Bambu)</i> , 2011	263
Fig. 55 – Estudo grafite sobre papel. <i>Cape Sonnets</i> , 2010	264
Fig. 56 – Instalação de <i>Cape Sonnets</i> em Graz (Áustria), 2010	264
Fig. 57 – <i>Cape Sonnets</i> na Stevenson Gallery (Johannesburg), 2011	264
Fig. 58 – Detalhe da escultura <i>Cape Sonnets</i> em Graz (Áustria), 2010	265
Fig. 59 e Fig. 60 – Estudo grafite sobre papel. <i>Cape Sonnets</i> , 2014	265
Fig. 61 – Escultura <i>Cape Sonnets, El Teatro Del Mundo</i> , Museo Tamayo, 2014	266
Fig. 62 a Fig. 65 – Estudos grafite sobre papel. <i>Study for Monument to Jean Rouch in Mozambique (after Robert Smithson). #1, #2, #3 e #4</i> , 2010	266
Fig. 66 e Fig. 67 – <i>Study for Monument to Jean Rouch in Mozambique #1 e #2</i> , 2010-2012	268

Fig. 68 – <i>Study for Monument to Jean Rouch in Mozambique #3</i> , 2010-2012	269
Fig. 69 a Fig. 71 – Estudos grafite sobre papel. <i>Stone Free</i> , 2012	270

Import/Export Funk Office, 1992



Fig. 30 – Renée Green, *Import/Export Funk Office*, 1992.

Keffieh, 1993-1994

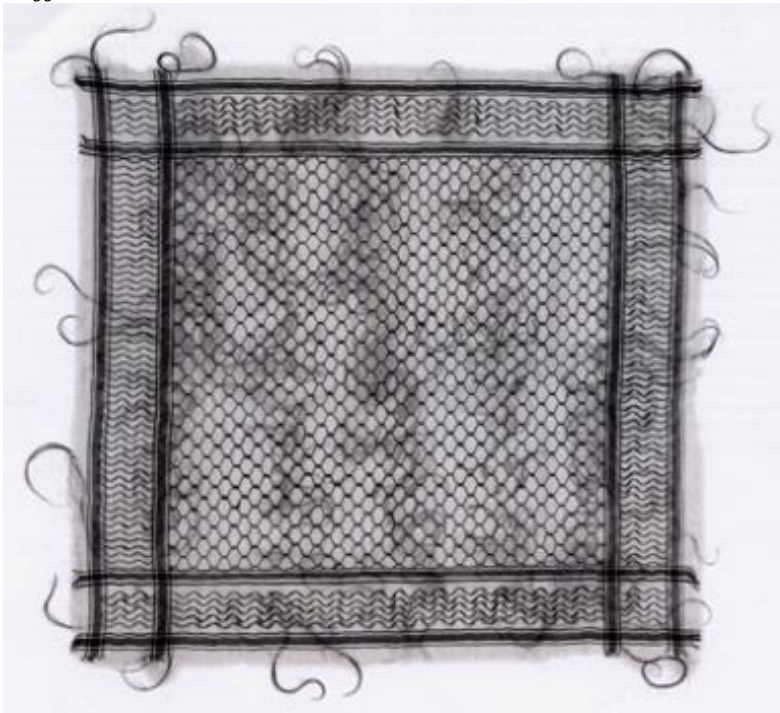


Fig. 31 – Mona Hatoum, *Keffieh*, 1993-1994.

Dear Bill Gates, 1999



Fig. 32 – Allan Sekula, *Dear Bill Gates*, 1999. Detalhe.

Esculturas *Kanimambo*, 1998



Fig. 33 – Escultura *Kanimambo*, 1998. Parque das Nações, Lisboa.

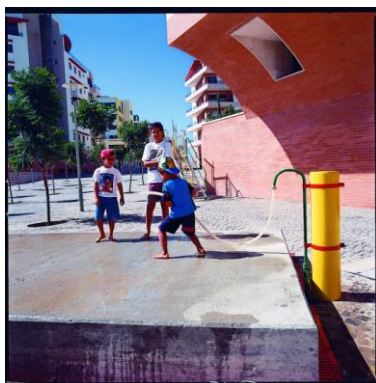


Fig. 34 e Fig. 35 – Escultura *Kanimambo*, 1998. Parque das Nações, Lisboa.



Fig. 36 – Escultura *Kanimambo*, 1998. Parque das Nações, Lisboa.

Rabbit, 1986



Fig. 37 – Jeff Koons, *Rabbit*, 1986.

City, 1980-1999

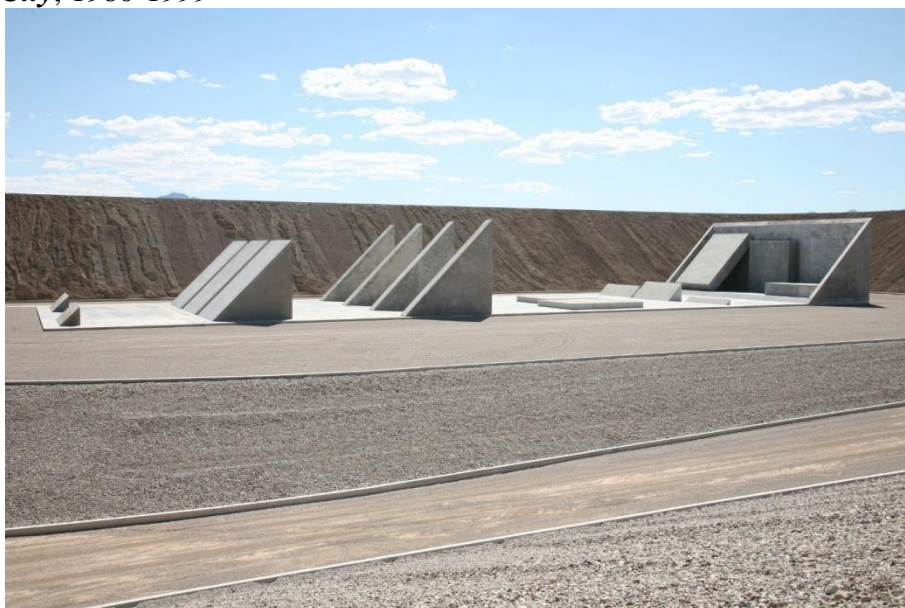


Fig. 38 – Michael Heizer, *City*, 1980-1999.

Lightning Field, 1977



Fig. 39 – Walter De Maria, *Lightning Field*, 1977.

Spiral jetty, 1970



Fig. 40 – Robert Smithson, *Spiral jetty*, 1970.

Sketch for a Kinetic Construction, 1922

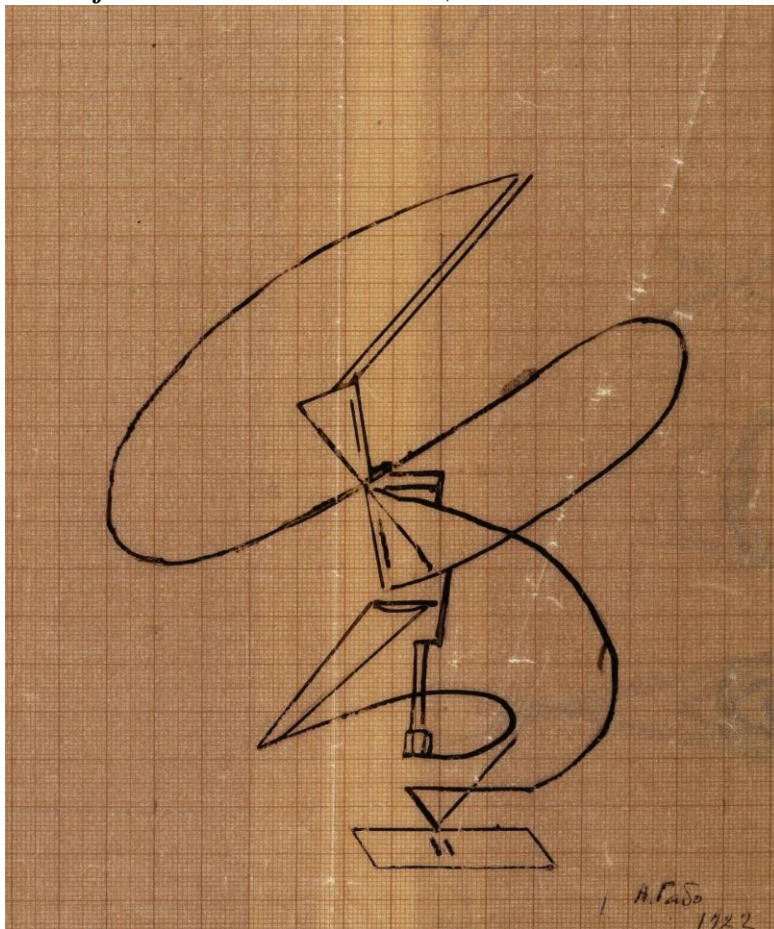


Fig. 41 – Naum Gabo, *Sketch for a Kinetic Construction*, 1922.

Pavilion for Argonne, 1975

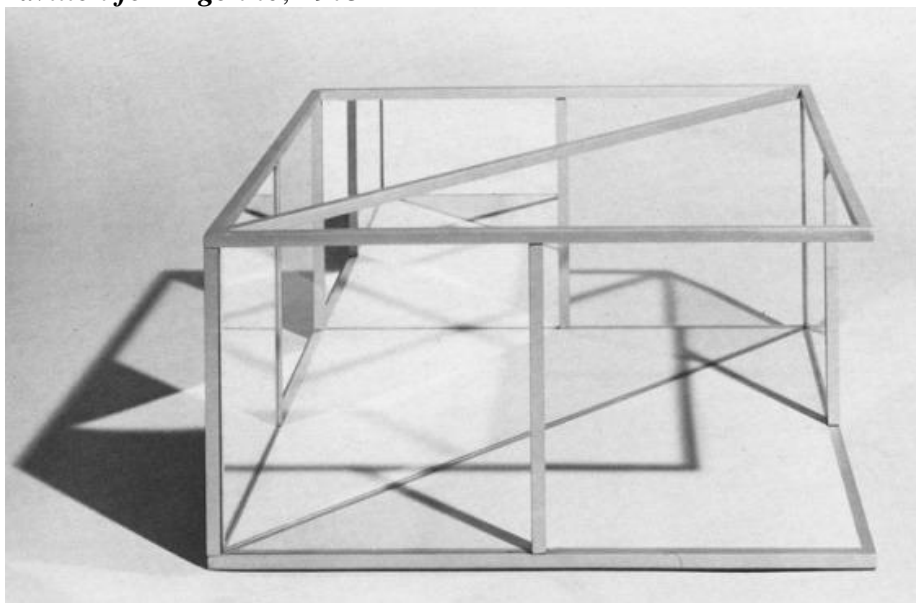


Fig. 42 – Dan Graham, *Pavilion for Argonne* (maqueta), 1975.

Exit for the South Bronx, 1979



Fig. 43 – Dennis Oppenheim, *Exit for the South Bronx*, 1979.

Lever, 1966

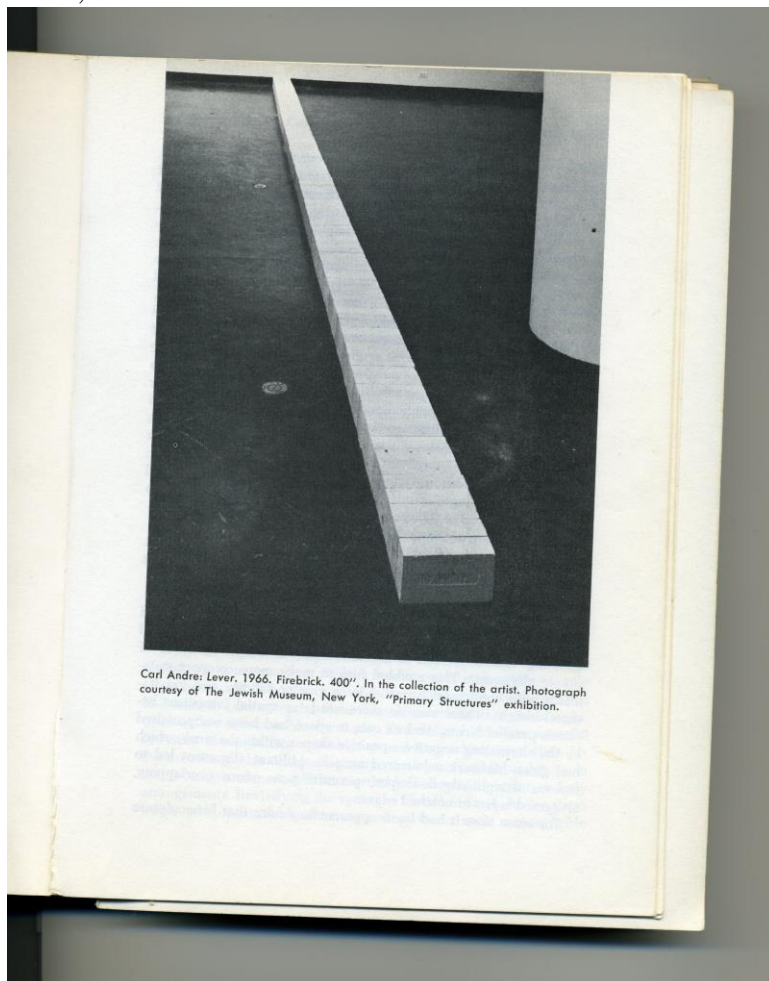


Fig. 44 – Carl Andre, *Lever*, 1966.



Fig. 45 – Gare Marítima Rocha Conde de Óbidos, Alcântara.

Political Cameras, 2010



Fig. 46 – *Political Cameras*, 2010. Walther Collection, Ulm, Alemanha.



Fig. 47 – Imagem da torre de transmissão de rádio pública numa aldeia rural em Moçambique. Still do filme *Kuxakanema* de Margarida Cardoso.

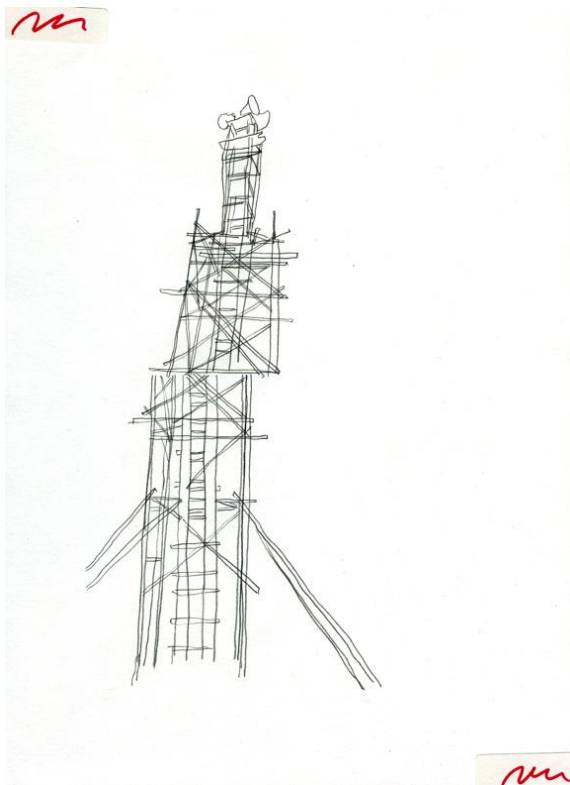


Fig. 48 – Estudo grafite sobre papel (21 x 28 cm).

Cape Sonnets, 2010

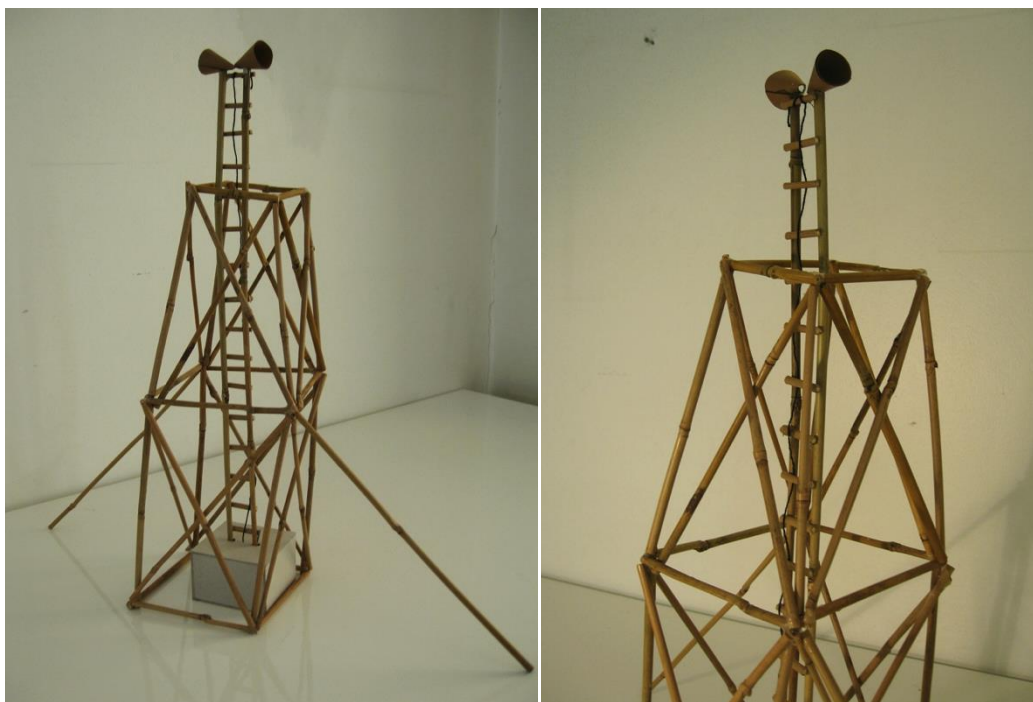


Fig. 49 e Fig. 50 – Maquete para escultura *Cape Sonnets*, a instalar em Graz, Volks Park, 2010. Cana de bambu, fio e cartão (35 x 40 x 15 cm).

Cape Sonnets, 2011

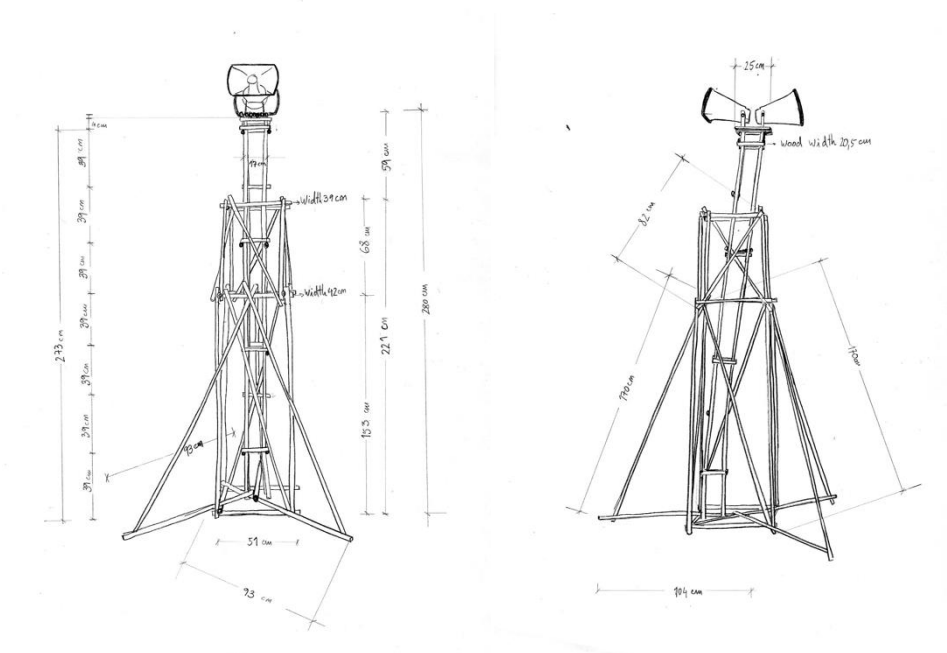


Fig. 51 e Fig. 52 – Estudo grafite sobre papel. *Cape Sonnets*, 2011, (21 x 28 cm).

Cape Sonnets (Bambu), 2011



Fig. 53 e Fig. 54 – Escultura *Cape Sonnets (Bambu)*, 2011. Galeria Filomena Soares. Cana de bambu, parafusos, megafones. Som: 12' 24".

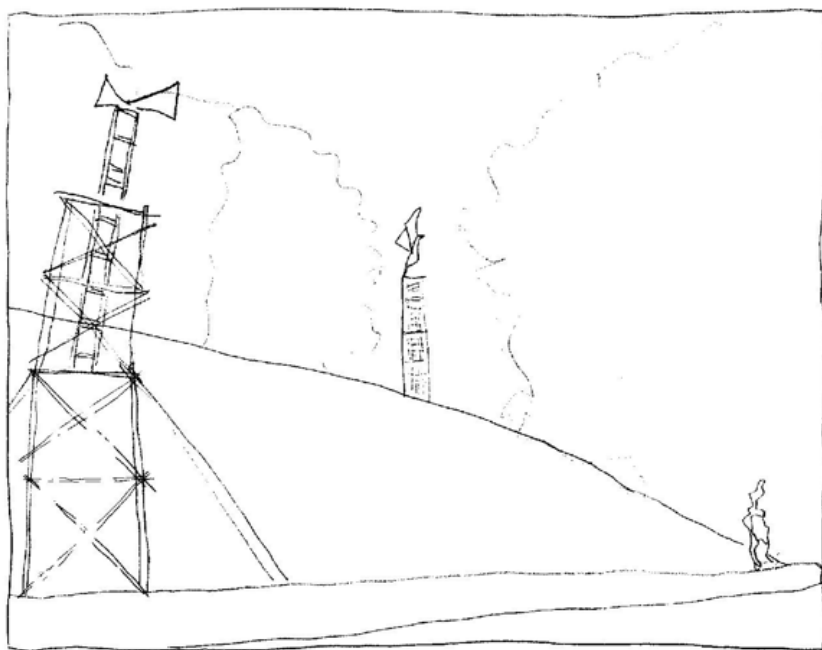


Fig. 55 – Estudo grafite sobre papel para a exposição *Monument und Utopia II*, 2010.



Fig. 56 (esq.) – *Cape Sonnets* em Graz (Áustria): *Monument und Utopia II*, 2010. Fig. 57 (dta.) – *Cape Sonnets* na Stevenson Gallery (Johannesburg), exposição *Geography of Somewhere*, 2011. Madeira, parafusos, megafones. Som: 12' 24".



Fig. 58 – Detalhe da escultura *Cape Sonnets* Graz (Áustria): *Monument und Utopia II*, 2010.

Cape Sonnets, 2014

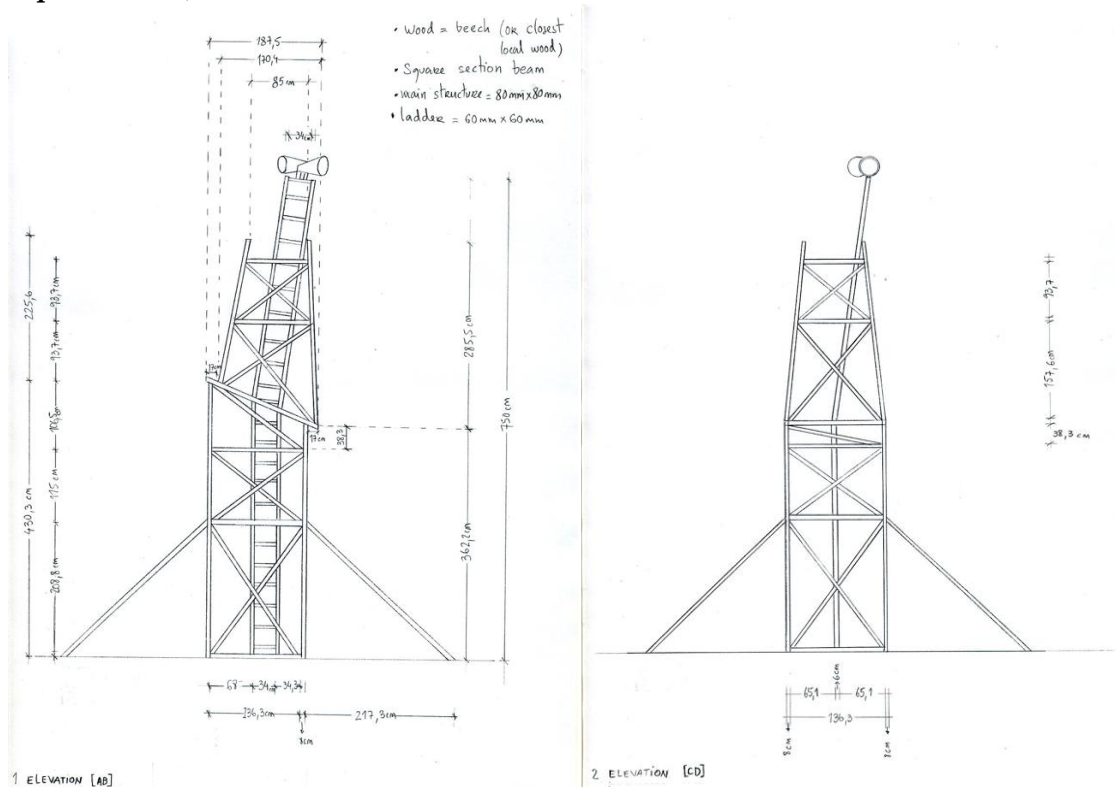
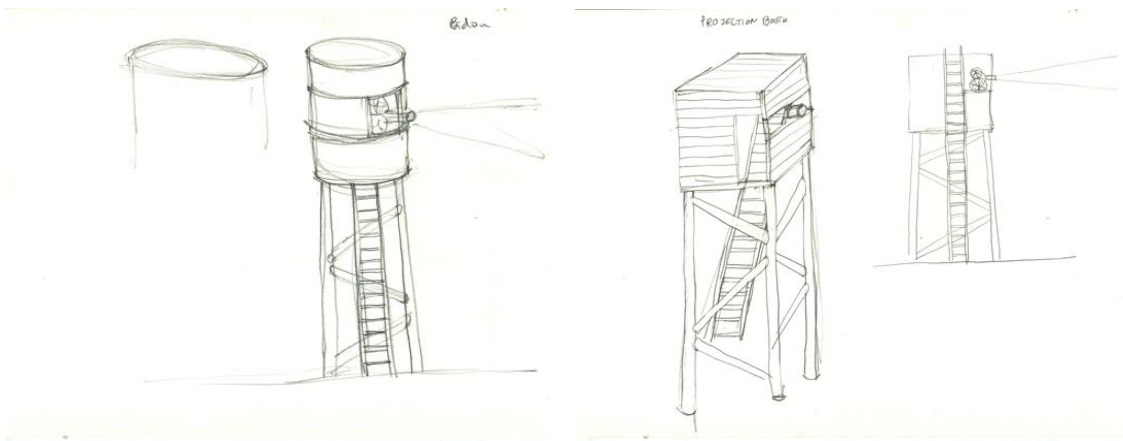


Fig. 59 e Fig. 60 – Estudo grafite sobre papel, *Cape Sonnets*, 2014. *El Teatro Del Mundo*, Museo Tamayo México (21 x 28 cm).



Fig. 61 – *Cape Sonnets, El Teatro Del Mundo*, Museo Tamayo, México, 2014.

Study for Monument to Jean Rouch in Mozambique (after Robert Smithson). #1, #2, #3 e #4, 2010



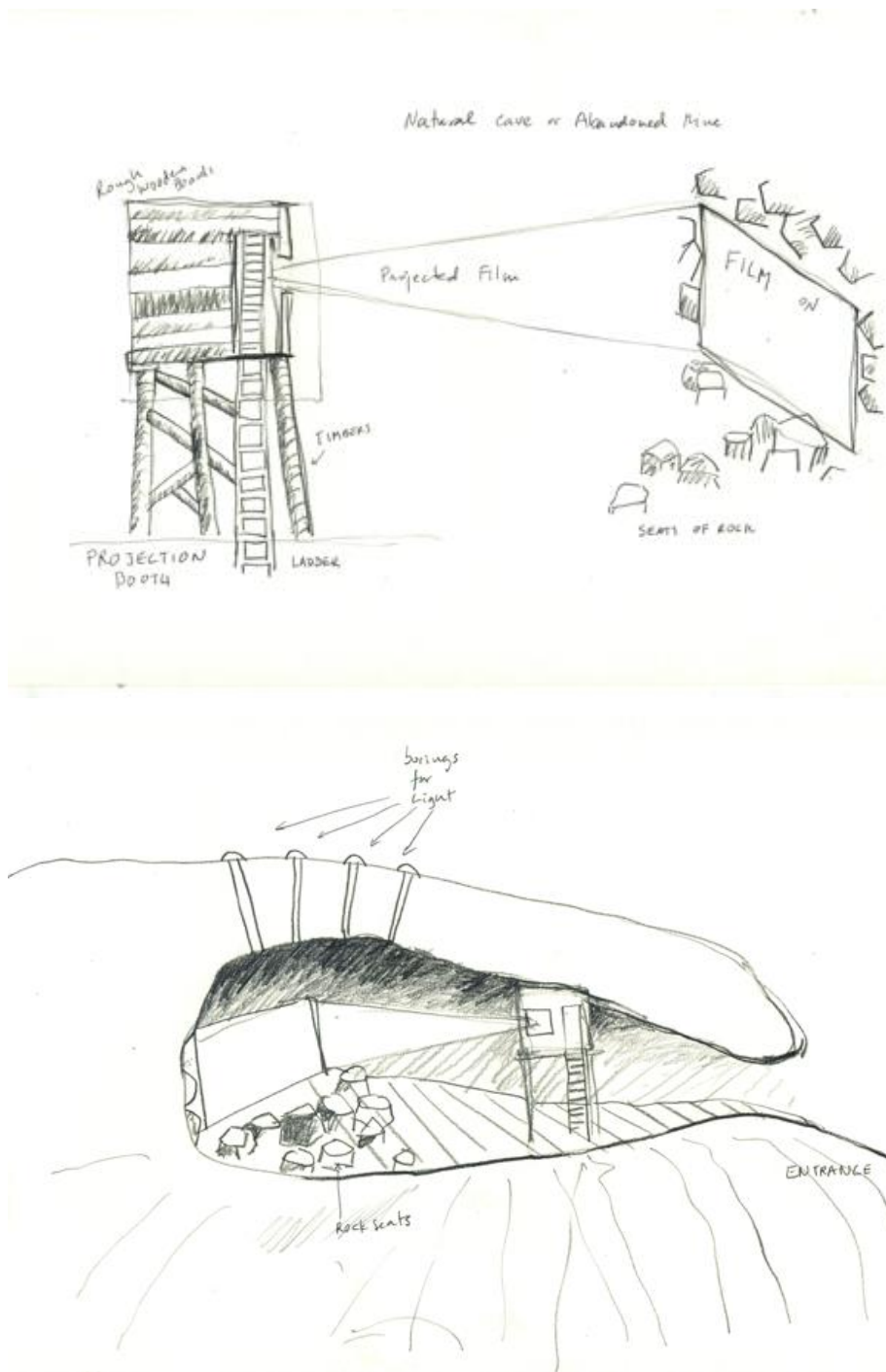


Fig. 62, Fig. 63, Fig. 64 e Fig. 65 – Estudos grafite sobre papel. *Study for Monument to Jean Rouch in Mozambique (after Robert Smithson). #1, #2, #3 e #4, 2010 (21 x 28 cm cada).*

Study for Monument to Jean Rouch in Mozambique #1 e #2, 2010-2012



Fig. 66 e Fig. 67 – *Study for Monument to Jean Rouch in Mozambique #1 e #2, 2010-2012*. Madeira, PVC, lanterna e fotografia. Fig. 66 (45 x 45 x 180 cm). Fig. 67 (90 x 35 x 160 cm).

(As fotografias na parede foram generosamente disponibilizadas por Françoise Foucault, que trabalhou com Jean Rouch em Moçambique. Françoise Foucault documentou o processo de trabalho e os locais das várias filmagens e sessões de projeções durante as oficinas de Filmagens em Super 8).

Study for Monument to Jean Rouch in Mozambique #3, 2010-2012



Fig. 68 – *Study for Monument to Jean Rouch in Mozambique #3*, 2010-2012. Mesa de Madeira e ferro, PVC, papel acetato colorido, lanterna e fotografia (60 x 30 x 125 cm).

***Stone Free*, 2012**

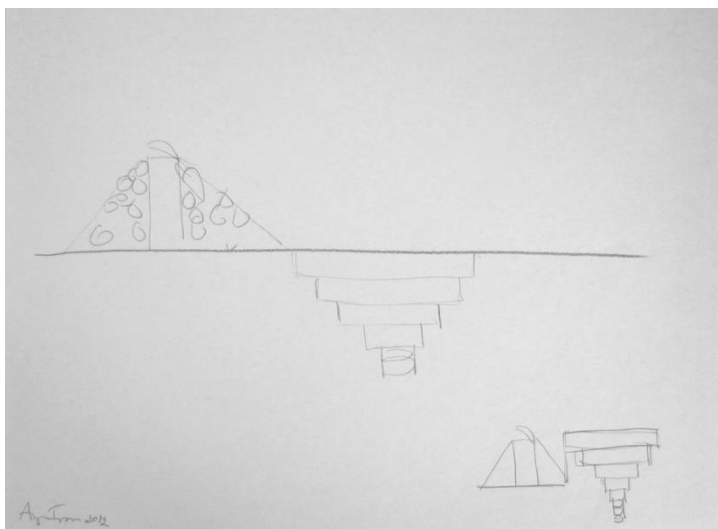


Fig. 69 – Estudo grafite sobre papel, *Stone Free*, 2012, (21 x 28 cm).

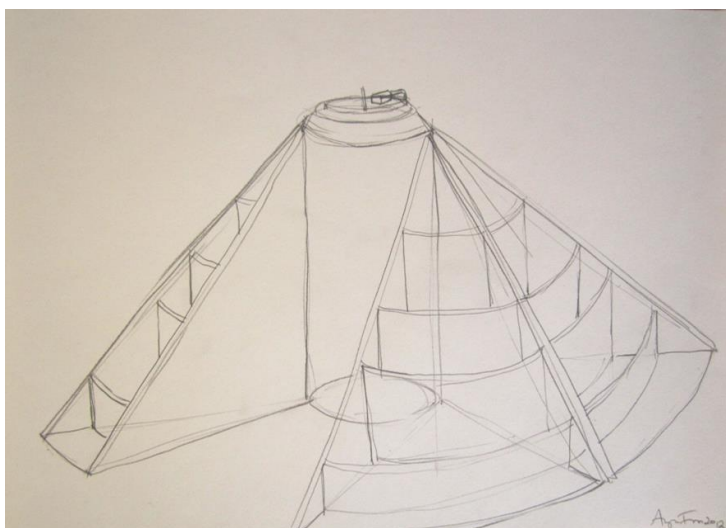


Fig. 70 – Estudo grafite sobre papel, *Stone Free*, 2012, (21 x 28 cm).

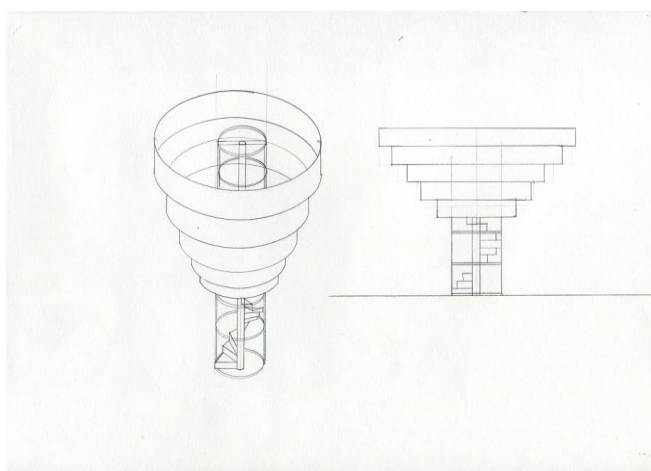


Fig. 71 – Estudo grafite sobre papel, *Stone Free*, 2012, (21 x 28 cm).

Anexo C – Provas materiais

Índice de figuras:

Fig. 72 – Relatório de Campanha de 1958 (Arquivo Nacional Torre do Tombo)	272
Fig. 73 e Fig. 74 – Diários de Campo de Margot Dias (Arquivo do Museu Nacional de Etnologia)	273
Fig. 75 – Planta do edifício do Ministério do Ultramar (Arquivo Histórico Ultramarino)	274
Fig. 76 – Alçado do edifício do Ministério do Ultramar (Arquivo Histórico Ultramarino)	274
Fig. 77 – Alçado do edifício do Ministério do Ultramar (Arquivo Histórico Ultramarino)	275



Fig. 72 – Relatório de Campanha de 1958, Moçambique e Angola de Jorge Dias e Manuel Viegas Guerreiro.

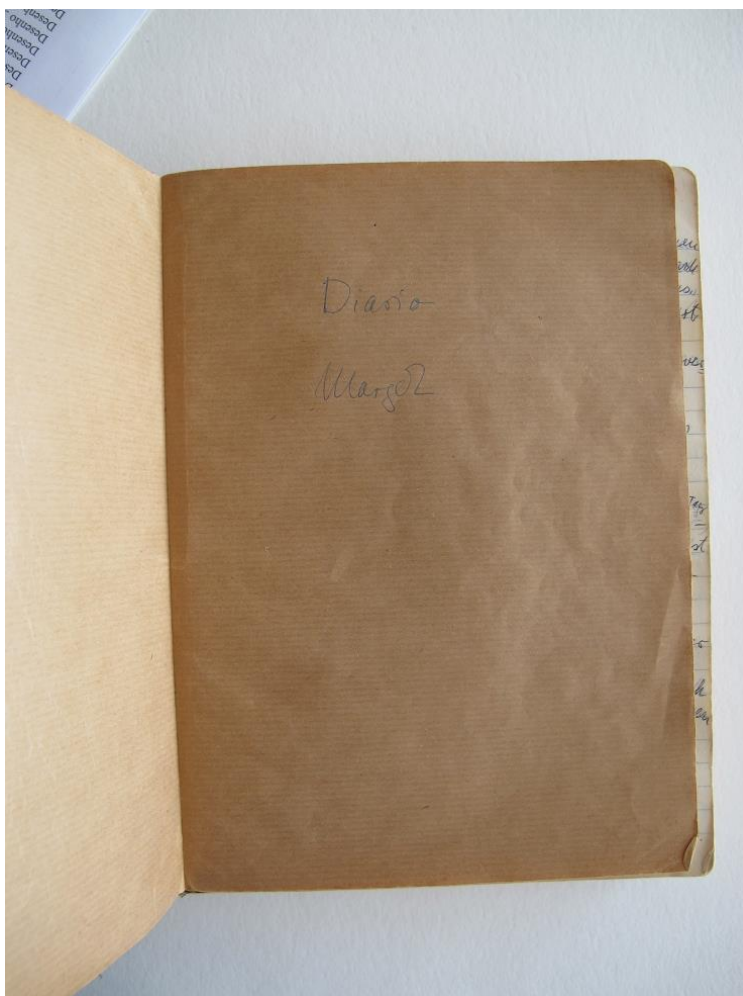


Fig. 73 e Fig. 74 – Diários de Campo de Margot Dias.

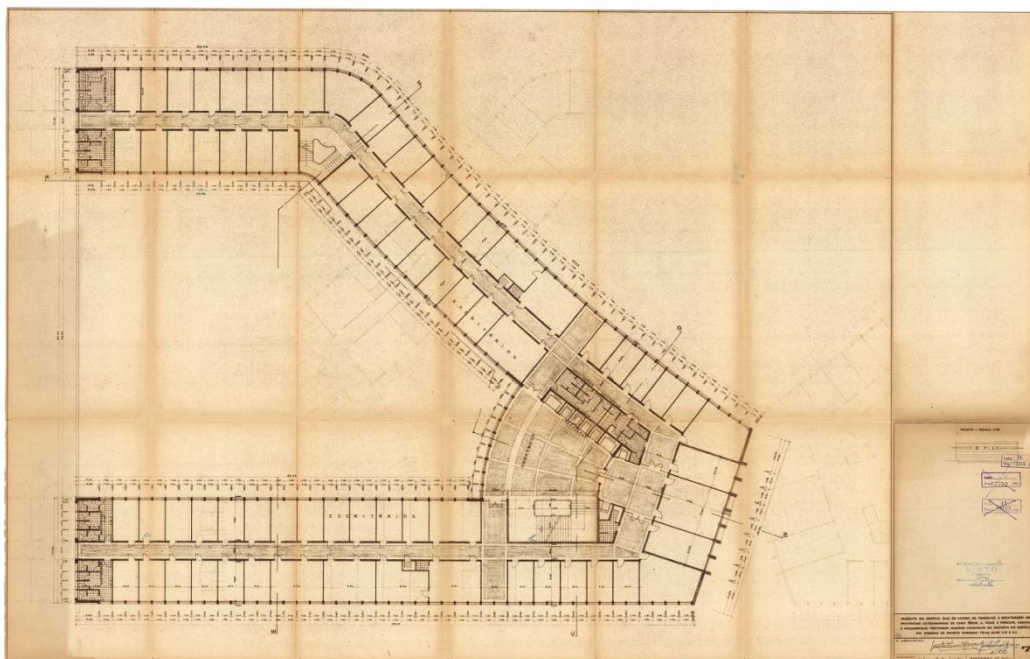


Fig. 75 – Planta do edifício do Ministério do Ultramar.

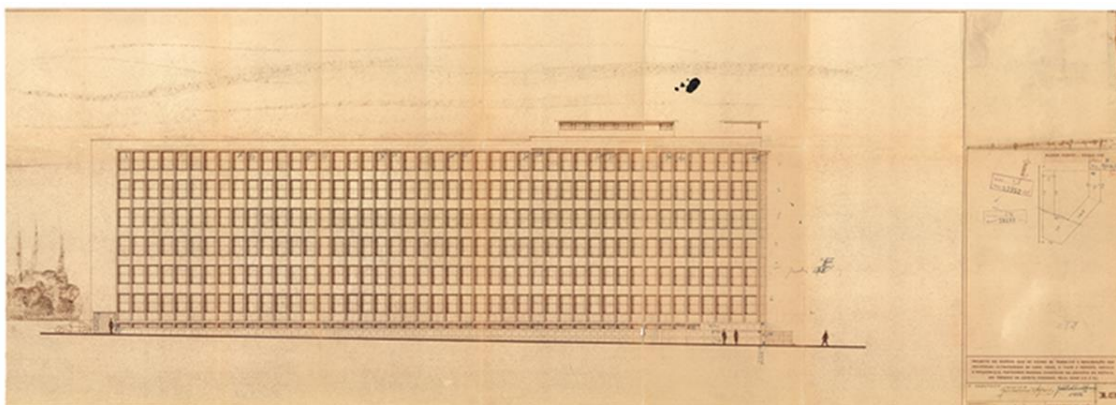


Fig. 76 – Alçado do edifício do Ministério do Ultramar.

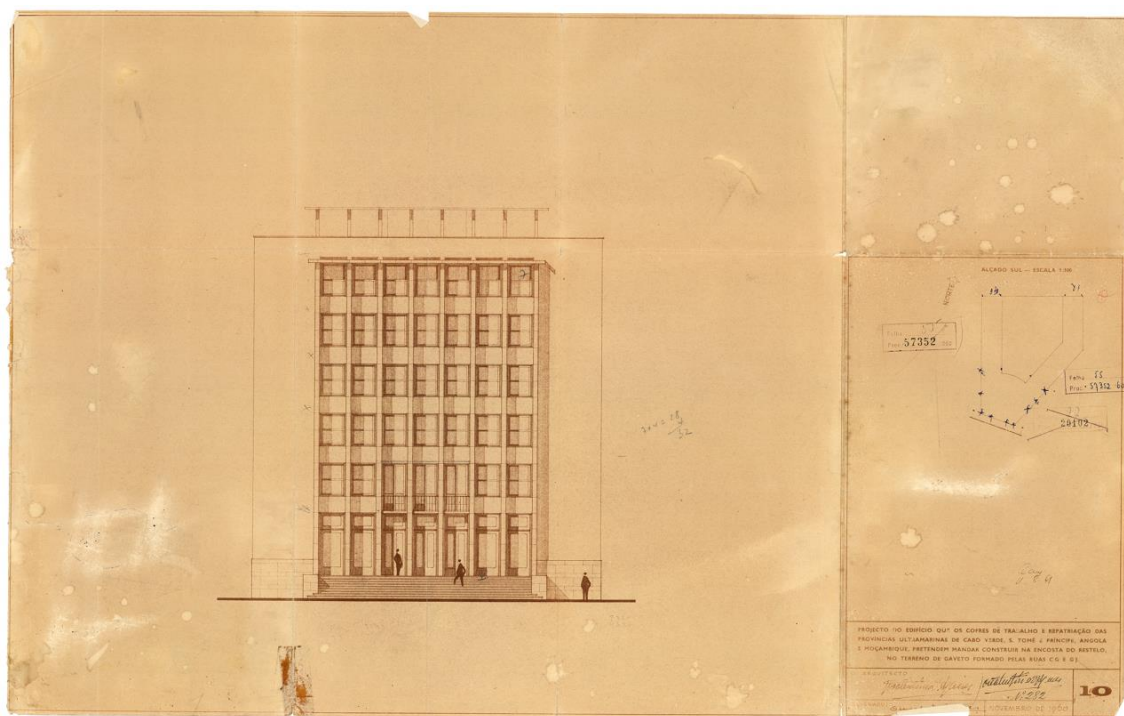


Fig. 77 – Alçado do edifício do Ministério do Ultramar.

Anexo D – Material visual de investigação para *A Tendency to Forget* (2015)

Índice de figuras:

Fig. 78 – Estruturas de pau a pique, Niassa	277
Fig. 79 e Fig. 80 – Antigo edifício do Ministério do Ultramar, hoje Ministério da Defesa	277
Fig. 81 – Edifício do Museu Nacional de Etnologia	278
Fig. 82 – Le Corbusier Chandigarh, Índia	278
Fig. 83 – Donald Judd, <i>Untitled</i> , 1980-1984, Marfa, Texas, EUA	278
Fig. 84 – Palácio da República-da-Guiné	279
Fig. 85 – António Jorge Dias no terreno	280
Fig. 86 – Margot Dias dirigindo uma entrevista	281
Fig. 87 – Almofariz horizontal zombo	282
Fig. 88 – Arquitetura, Planalto de Niassa	282
Fig. 89 – Arquitetura Pau a Pique	283
Fig. 90 – Giorgio de Chirico, <i>Mistério e Melancolia de uma Rua</i> , 1914	283
Fig. 91 – Mina a céu aberto	284



Fig. 78 – Estruturas de pau a pique, Niassa. Fotografia de Sérgio Santimano.



Fig. 79 e Fig. 80 – Edifício do antigo Ministério do Ultramar, hoje Ministério da Defesa em Belém.



Fig. 81 – Edifício do Museu Nacional de Etnologia, Bélem.

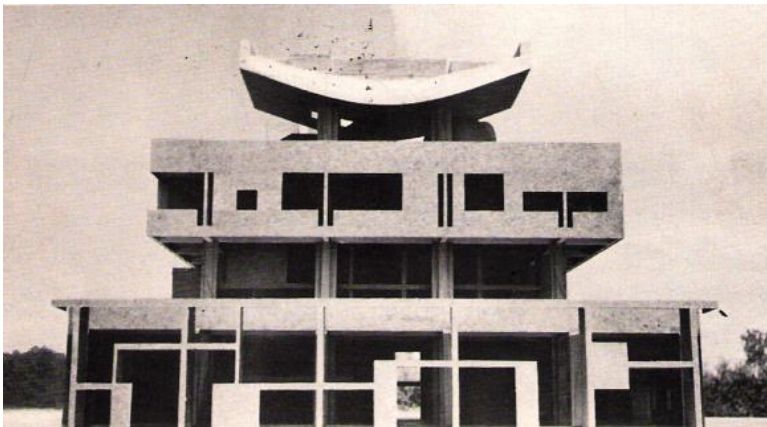


Fig. 82 – Le Corbusier Chandigarh, Índia.



Fig. 83 – Donald Judd, *Untitled*, 1980-1984, Marfa, Texas, EUA.



Fig. 84 – Palácio da República-da-Guiné. Arquiteto João António Aguiar e José Manuel Galhardo, Palácio do governo, Bissau, Guiné.

mento do trabalho da geração subsequente, ensinando Etnologia nas Universidades do Porto, Coimbra e Lisboa e estabelecendo um programa que permitia a atribuição de um grau de licenciatura em Etnologia no Instituto Superior de Estudos Ultramarinos (ISEU), o instituto português de formação colonial. Ernesto Veiga de Oliveira, colega e contemporâneo de Dias, escreveu:

Mas a acção pioneira de Jorge Dias, no que respeita à investigação etnológica, não se limitou à sua actividade exemplar, como investigador e professor [...]: para lá do seu caso pessoal, é à sua accção que se fica devendo a criação das condições objectivas essenciais que deveriam assegurar a consistência, continuidade e unidade daquela investigação (nomeadamente a fundação, organização e direcção dos Centros de Estudos de Etnologia e de Antropologia Cultural e do Museu de Etnologia do Ultramar), que com os seus programas de investigação, arquivos e corpos de investigadores, foram não apenas o ponto de apoio das suas pesquisas individuais, mas também a base necessária para a constituição de equipas de trabalho, e que, abertos doravante aos estudiosos dessas matérias — cujo ensino foi também ele verdadeiramente a instaurar — estabeleceram definitivamente, em Portugal, a investigação etnológica e antropológica como categoria profissional qualificada. (Oliveira 1972-1974: 800-801).



“António Jorge Dias no terreno, conversando informalmente com uma mulher”
Foto: Museu Nacional de Etnologia

Fig. 85 – “António Jorge Dias no terreno, conversando informalmente com uma mulher.” (West, 2004, p. 143)

ou para a polícia de segurança. Alguns pensavam que se tratava de um estratagema para convencer as pessoas a falar das coisas. Por isso, havia muitas coisas que eles não contavam.

Rafael disse-me então: — “No entanto, confiava neles de um modo geral. Eram verdadeiramente diferentes. Via-o pelo modo como trabalhavam.” Numa outra ocasião, Rafael disse-me: “Não eram como os outros portugueses. Apertavam-nos a mão e comiam connosco. Eram pessoas extraordinárias. Nunca tínhamos visto brancos assim.”



“Margot Dias conduzindo uma entrevista rodeada de curiosos”
Foto: Museu Nacional de Etnologia

Quando, porém, perguntara a Rafael se os Dias tinham conhecimento, na altura em que trabalhara com eles, das suas simpatias pelo movimento nacionalista ou se, quando o tinham visitado em 1961, tinham conhecimento da sua inscrição no partido proto-nacionalista, MANU, Rafael sorriu e disse: “Não deixavam, apesar de tudo, de ser portugueses. Teria sido muito perigoso para mim, se eles soubessem”. E assim, Rafael, um dos três macondes que a equipa de Dias melhor conheceu, um homem cuja vida narra a história, em termos microcósmicos, da transformação social havida entre os macondes durante o período tardio do colonialismo, conduziu uma forma de “anti-etnologia”, para usar o termo

Fig. 86 – Margot Dias dirigindo uma entrevista. (West, 2004, p. 159)



Fig. 87 – Almofariz horizontal zombo. Fotografia de Margot Dias (setembro de 1960).

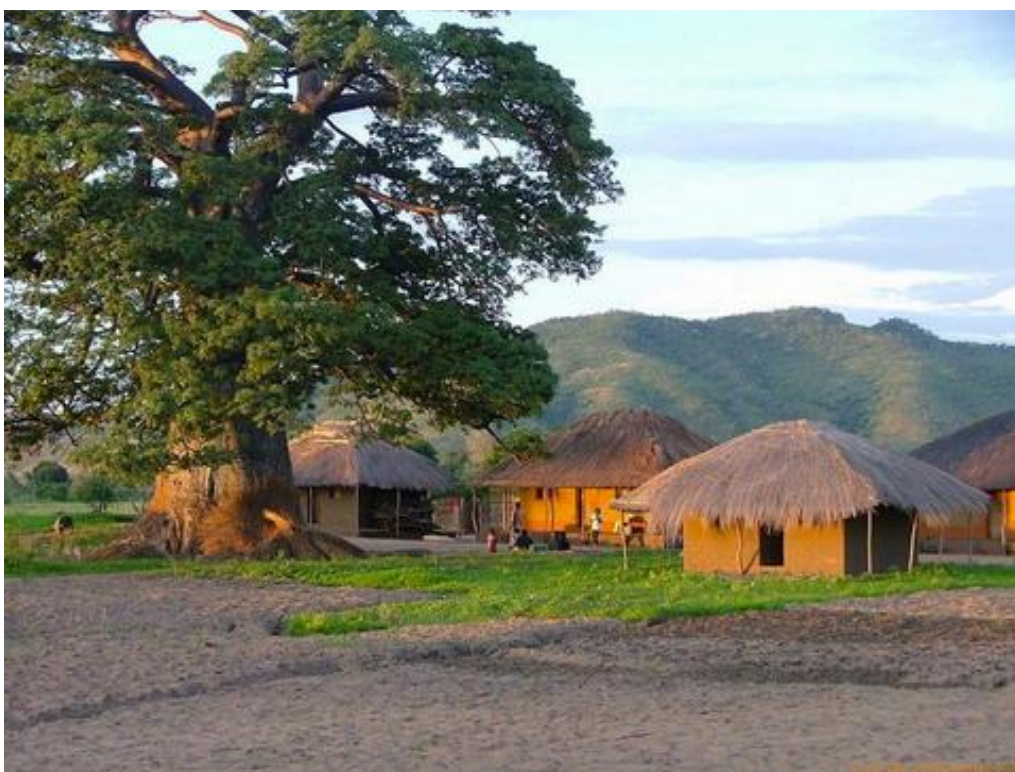


Fig. 88 – Arquitetura, Planalto de Niassa.



Fig. 89 – Arquitetura Pau a Pique.



Fig. 90 – Giorgio de Chirico, *Mistério e Melancolia de uma Rua*, 1914.



Fig. 91 – Mina a céu aberto © Tim Roberts.

Anexo E – Desenhos de estudo para escultura. *A Tendency to Forget* (2015)

Índice de figuras:

Fig. 92 e Fig. 93 – Estudo grafite sobre papel	286
Fig. 94 e Fig. 95 – Estudo grafite sobre papel	286
Fig. 96 – Estudo grafite sobre papel	287
Fig. 97 – Estudo grafite sobre papel	287
Fig. 98 – Estudo grafite sobre papel	288
Fig. 99 – Estudo grafite sobre papel. Perspetiva do antigo Ministério do Ultramar	288
Fig. 100 e Fig. 101 – Estudo grafite sobre papel. Museu Nacional de Etnologia	289
Fig. 102 – Estudo grafite sobre papel. <i>A Tendency to Forget</i> , 2015	290
Fig. 103 – Estudo grafite sobre papel. <i>A Tendency to Forget</i> , 2015	290
Fig. 104 – Estudo grafite sobre papel. <i>A Tendency to Forget</i> , 2015	291
Fig. 105 – Estudo grafite sobre papel. <i>A Tendency to Forget</i> , 2015	291
Fig. 106 – Estudo grafite sobre papel. <i>A Tendency to Forget</i> , 2012	292
Fig. 107 – Estudo grafite sobre papel de implementação da escultura, <i>A Tendency to Forget</i> , 2013	293
Fig. 108 – Estudo grafite sobre papel de implementação da escultura, <i>A Tendency to Forget</i> , 2013	293
Fig. 109 – Estudo grafite sobre papel de implementação da escultura, <i>A Tendency to Forget</i> , 2015	294
Fig. 110 – Estudo grafite sobre papel de implementação da escultura, <i>A Tendency to Forget</i> , 2015	294

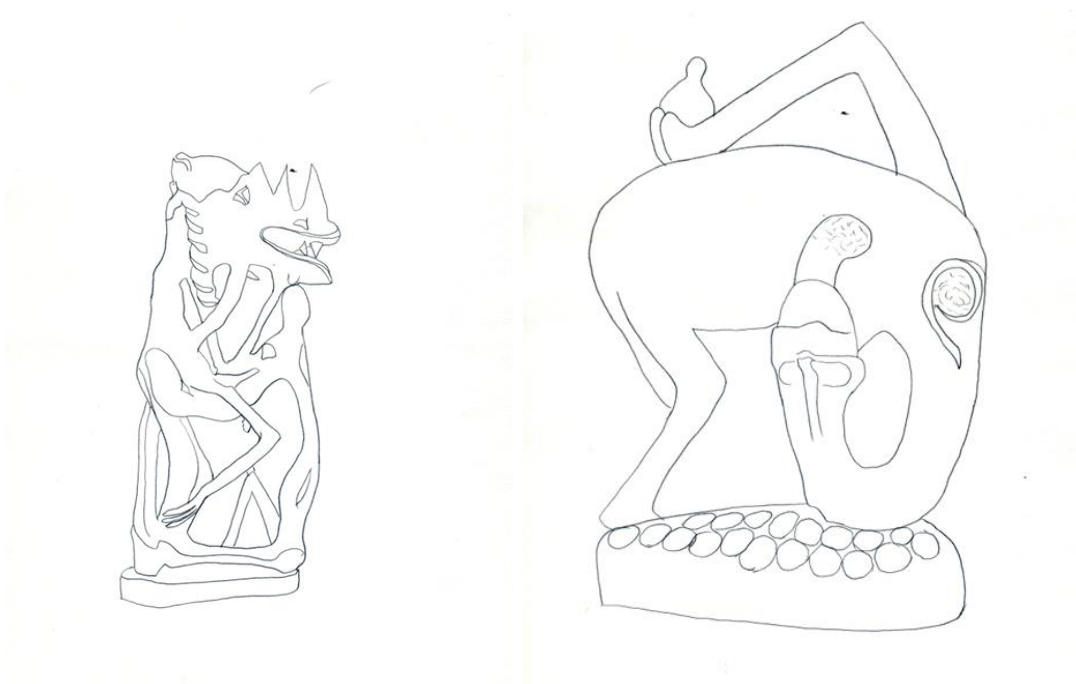


Fig. 92 e Fig. 93 – Estudo grafite sobre papel, 2012, (21 x 28 cm).



Fig. 94 e Fig. 95 – Estudo grafite sobre papel, 2012, (21 x 28 cm).

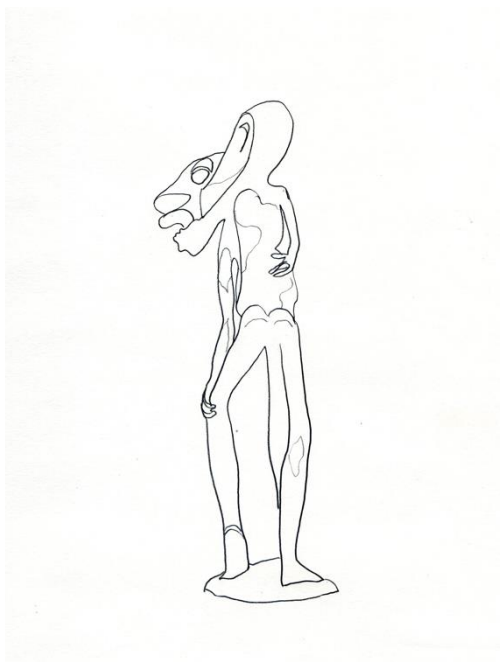


Fig. 96 – Estudo grafite sobre papel, 2012, (21 x 28 cm).

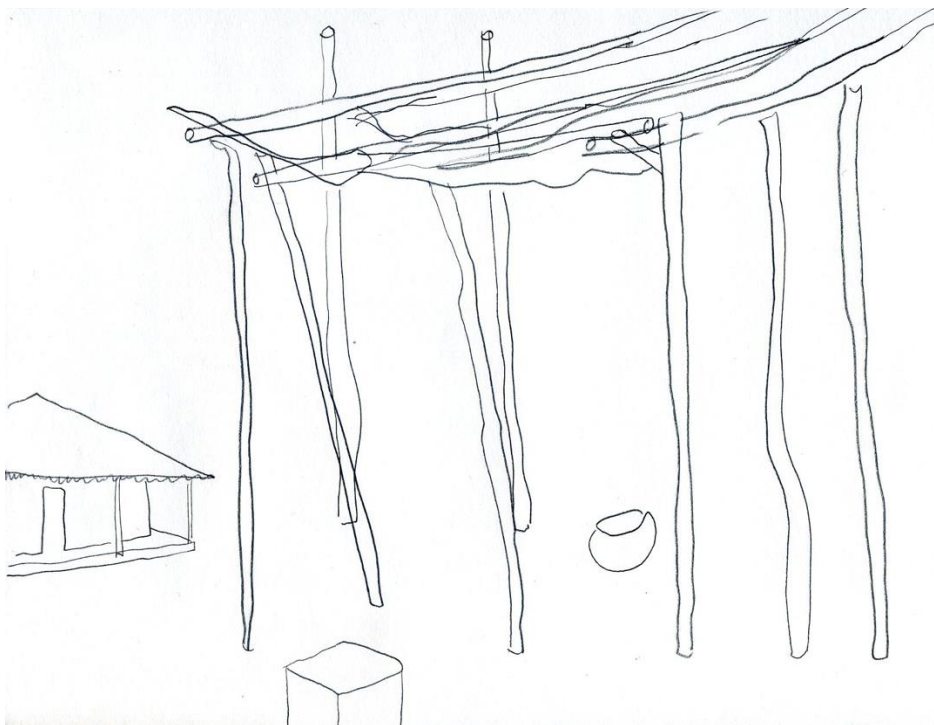


Fig. 97 – Estudo grafite sobre papel. Estruturas de pau a pique baseadas nas fotografias documentais de Jorge Dias no terreno, Niassa, 2012, (21 x 28 cm).

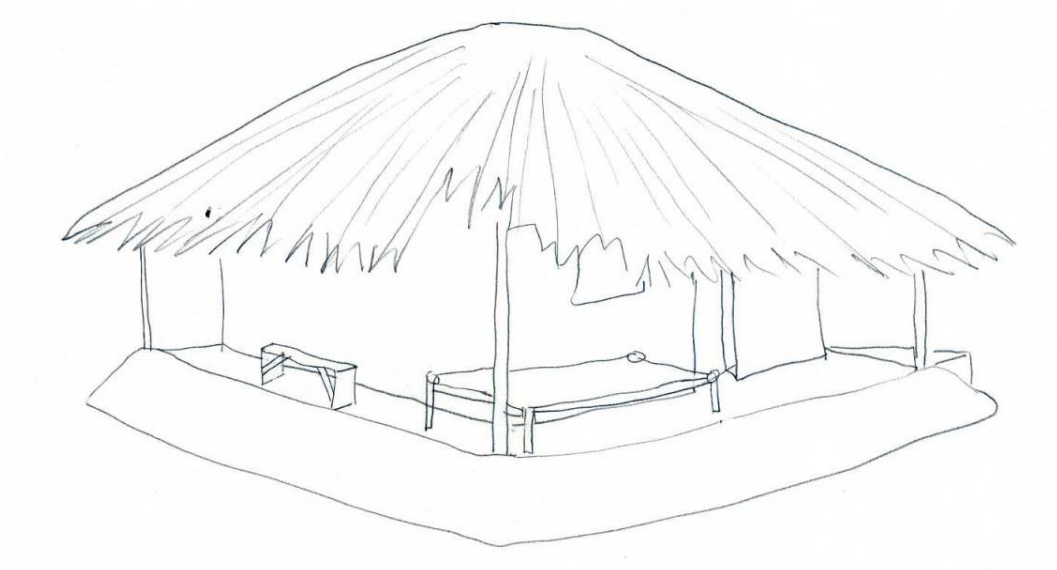


Fig. 98 – Estudo grafite sobre papel (21 x 28 cm).

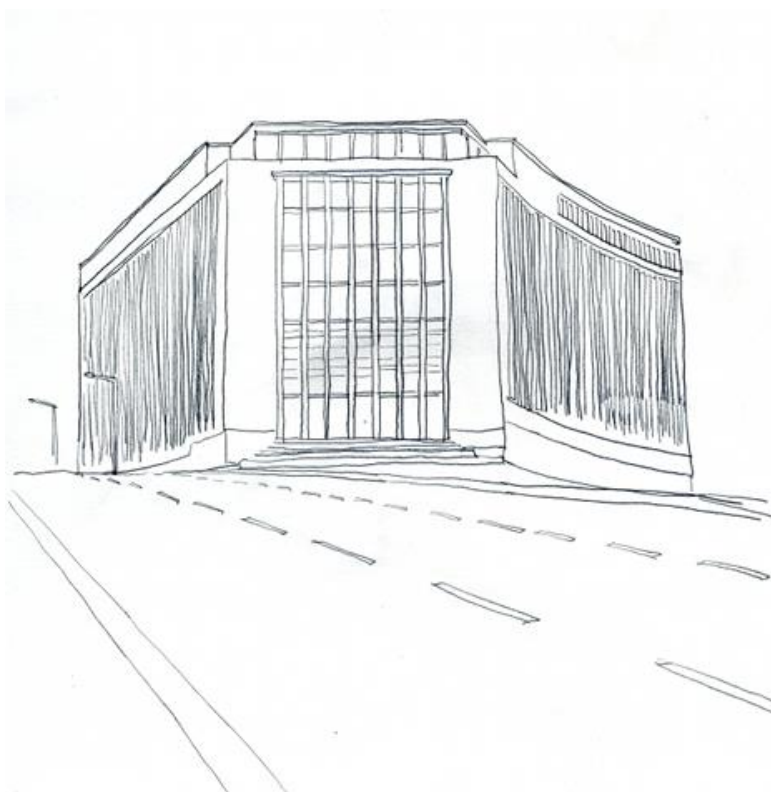


Fig. 99 – Estudo grafite sobre papel. Perspetiva do antigo Ministério do Ultramar, 2012, (21 x 28 cm).

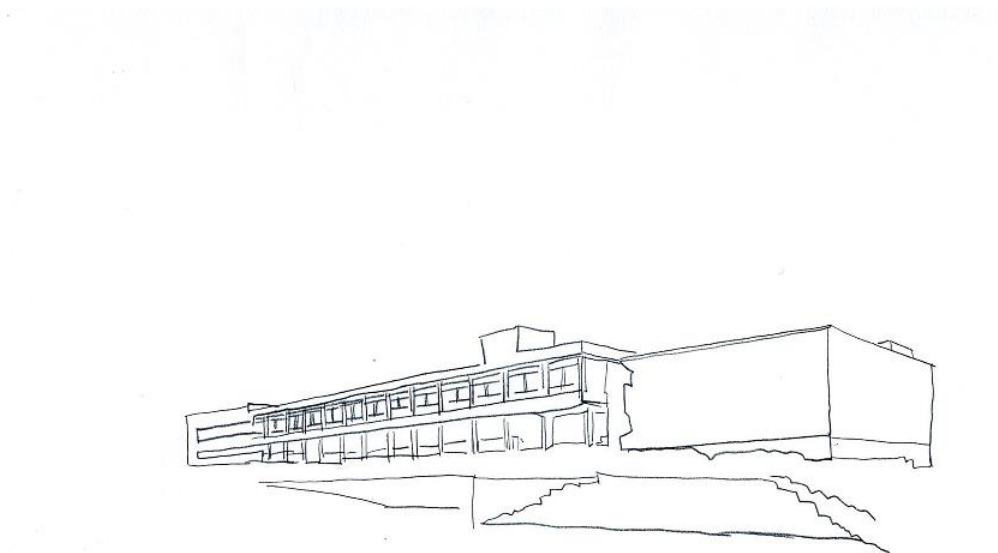


Fig. 100 – Estudo grafite sobre papel. Museu Nacional de Etnologia, 2012, (21 x 28 cm).

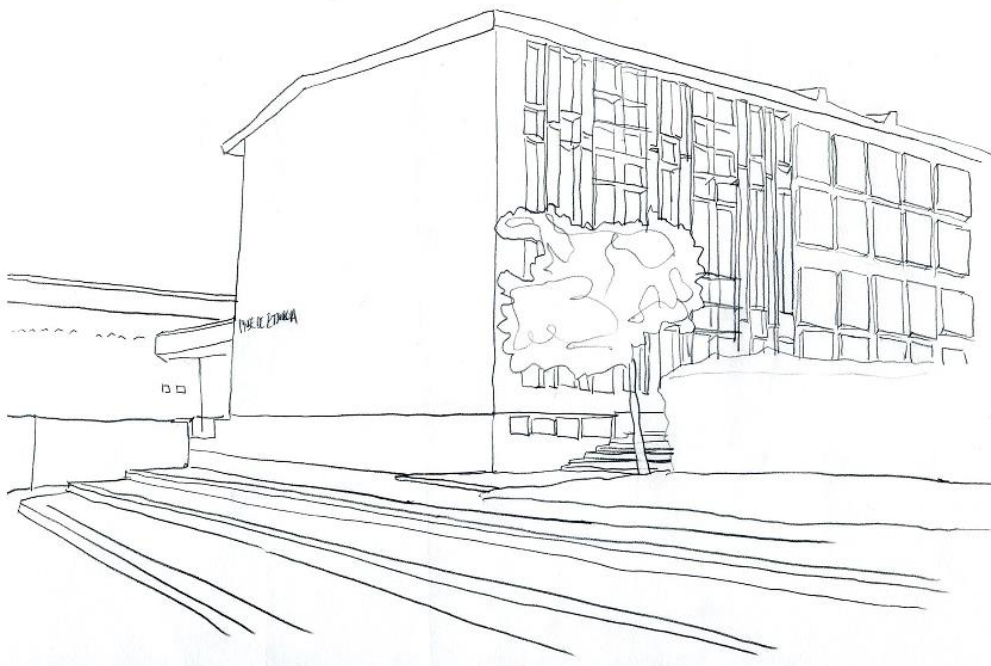


Fig. 101 – Estudo grafite sobre papel. Museu Nacional de Etnologia, 2012, (21 x 28 cm).

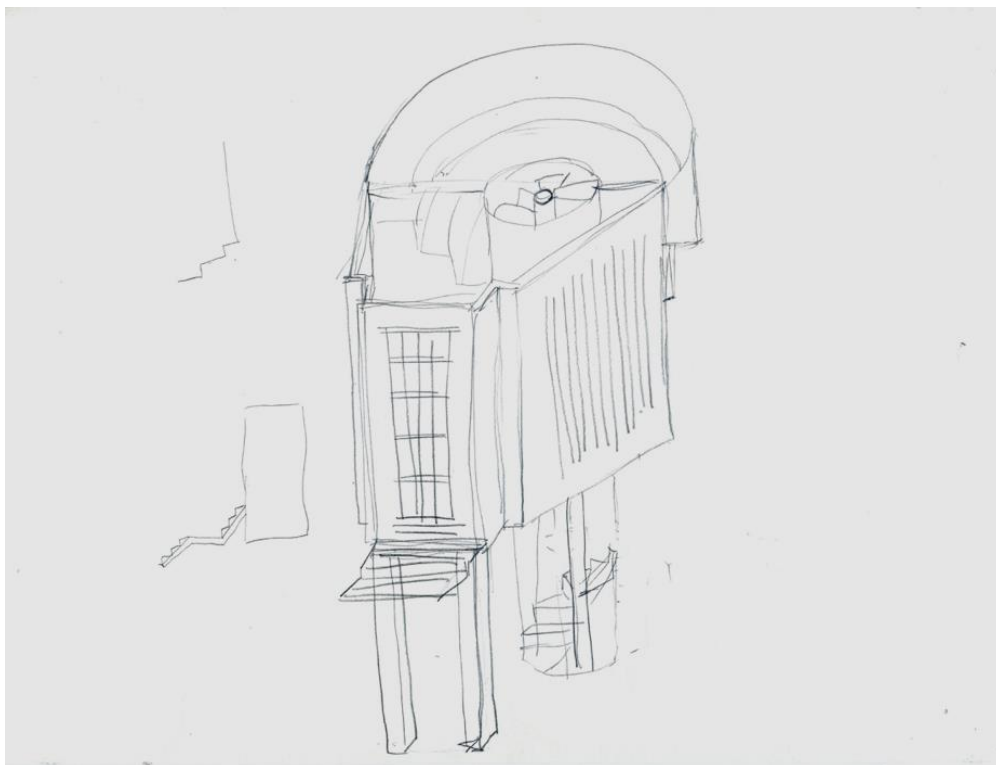


Fig. 102 – Estudo grafite sobre papel. *A Tendency to Forget* (espaço para projeção de filmes), 2012, (21 x 28 cm).

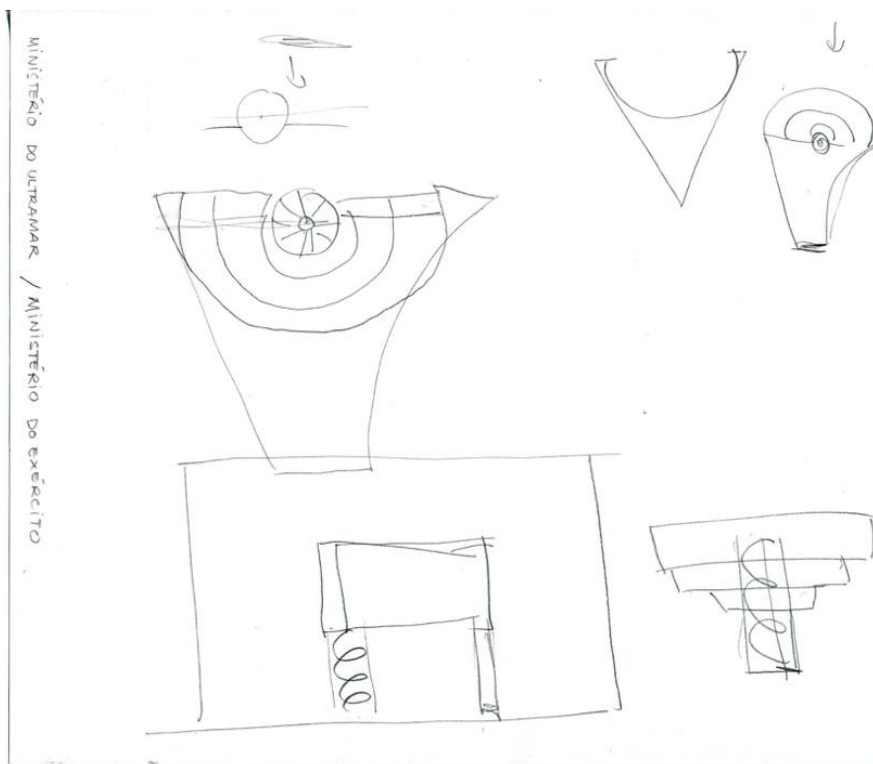


Fig. 103 – Estudo grafite sobre papel. *A Tendency to Forget* (espaço para projeção de filmes), 2012, (21 x 28 cm).

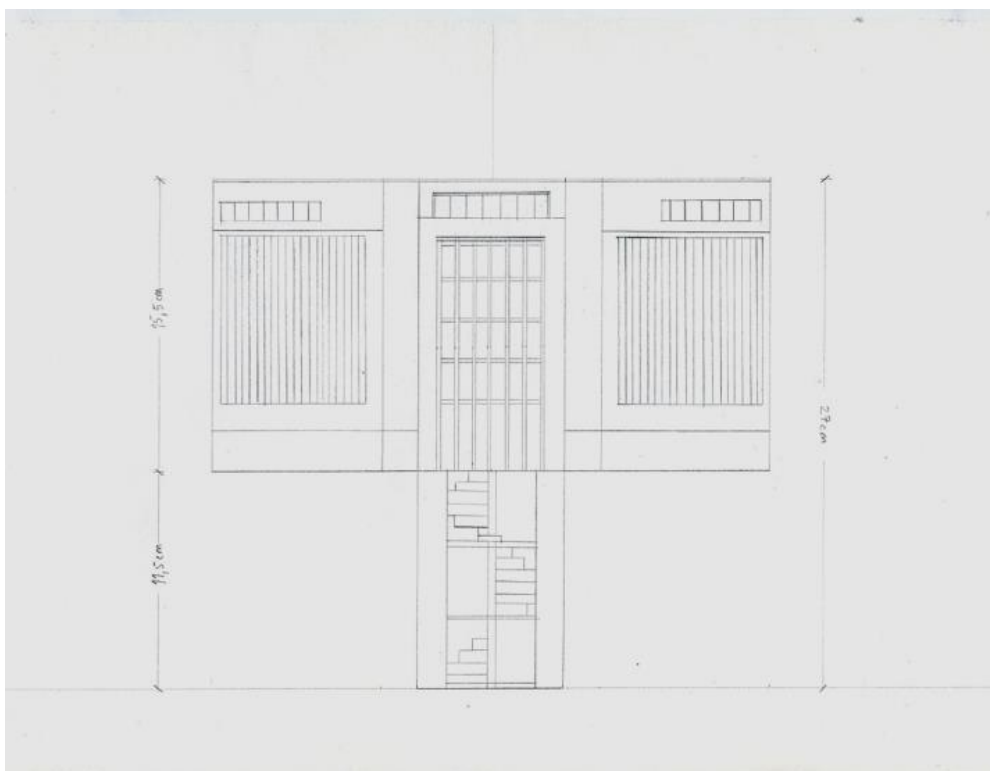


Fig. 104 – Estudo grafite sobre papel. *A Tendency to Forget* (espaço para projeção de filmes), 2012, (21 x 28 cm).

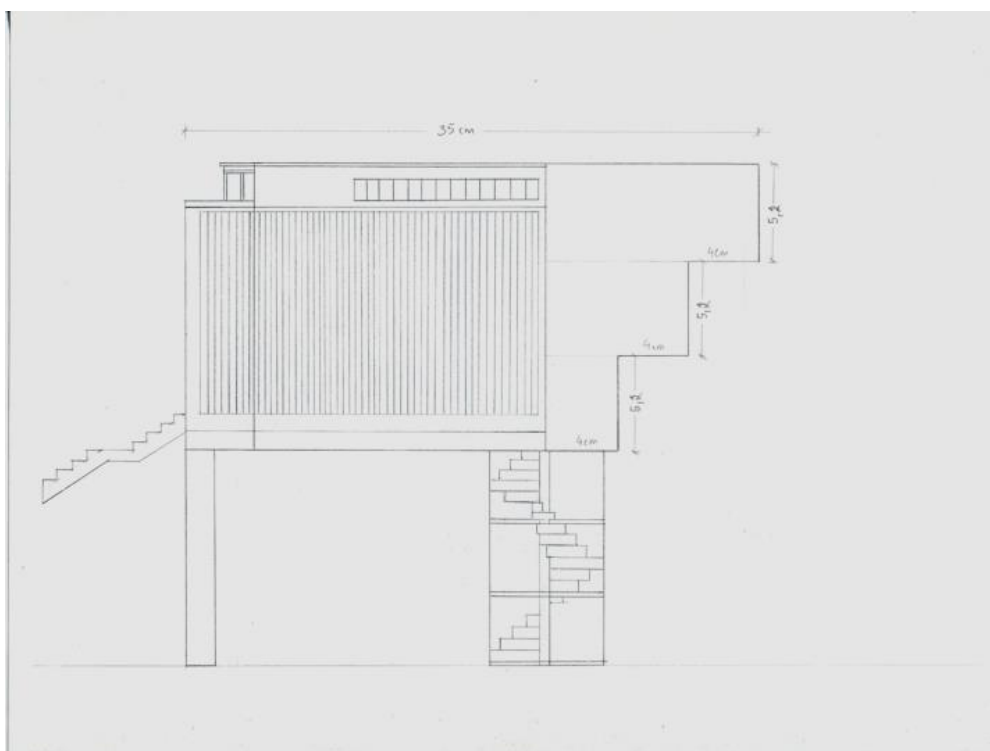


Fig. 105 – Estudo grafite sobre papel. *A Tendency to Forget* (espaço para projeção de filmes), 2012, (21 x 28 cm).

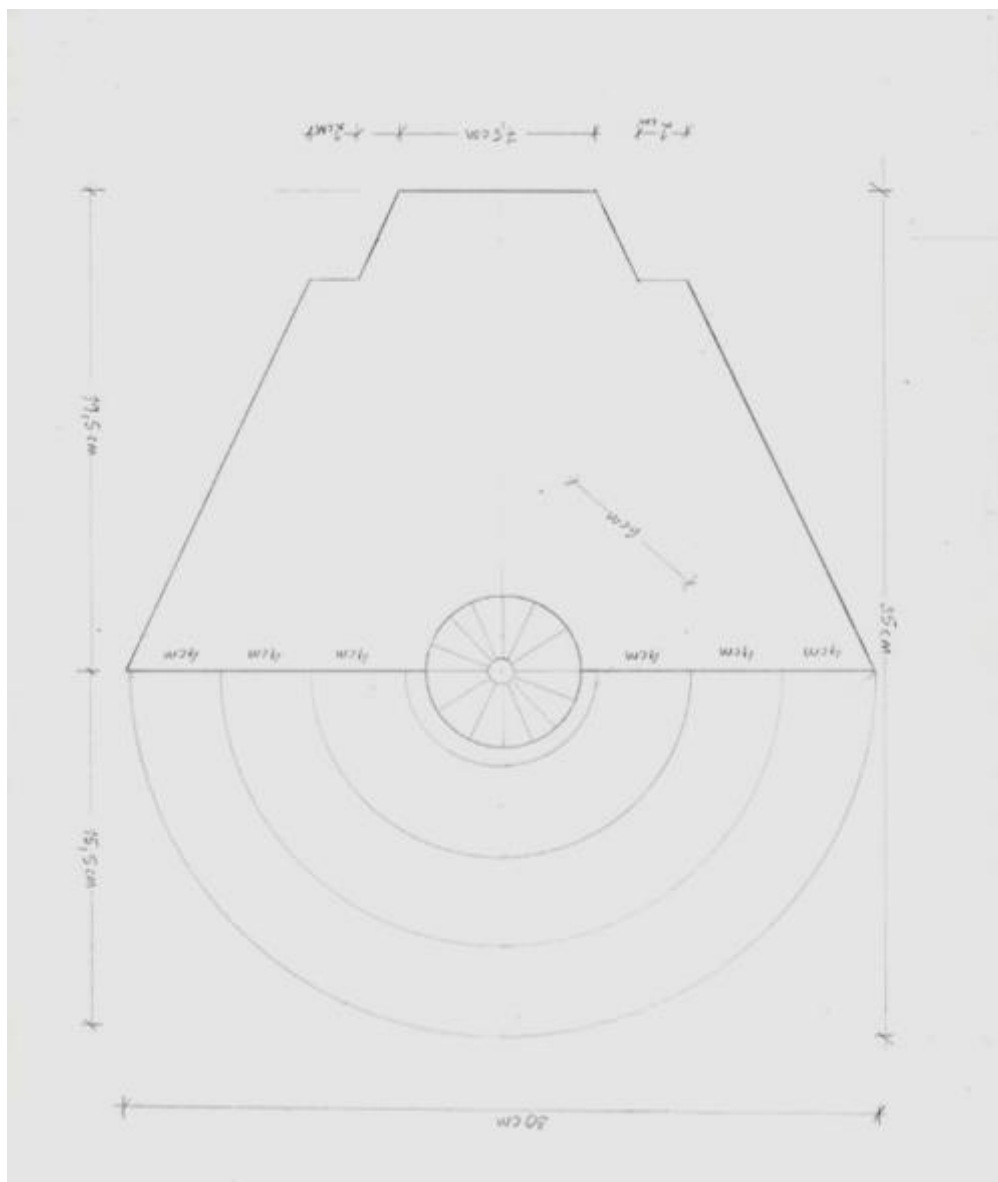


Fig. 106 – Estudo grafite sobre papel. *A Tendency to Forget* (espaço para projeção de filmes), 2012, (21 x 28 cm).



Fig. 107 – Estudo grafite sobre papel de implementação da escultura, *A Tendency to Forget*, espaço Reitoria da Universidade de Lisboa, 2013, (21 x 28 cm).

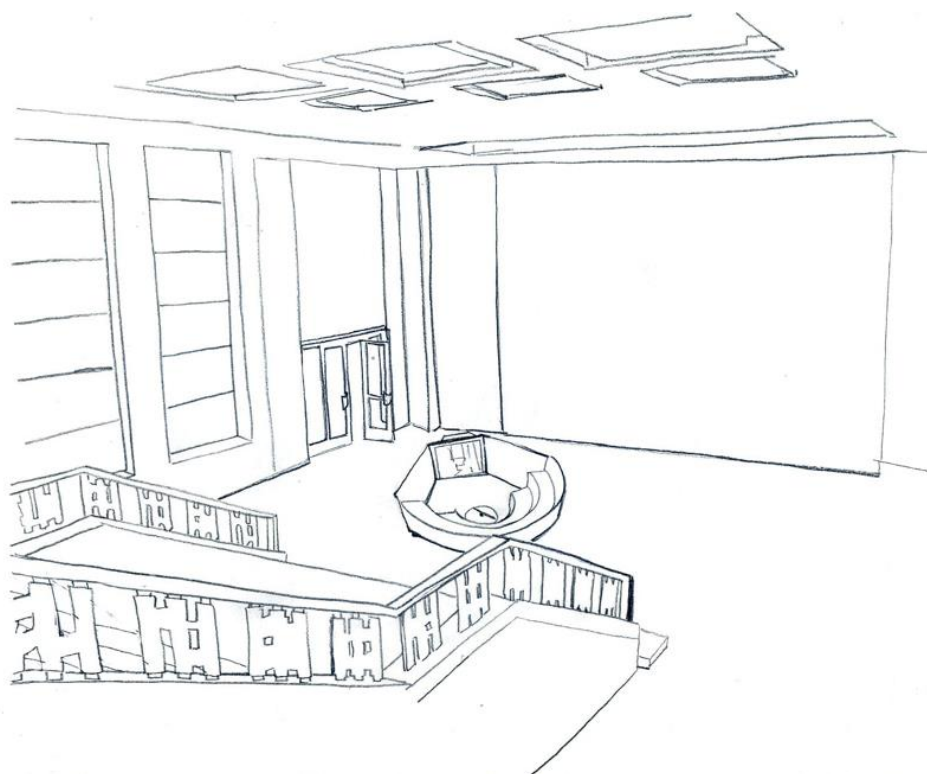


Fig. 108 – Estudo grafite sobre papel de implementação da escultura, *A Tendency to Forget*, espaço Reitoria da Universidade de Lisboa, 2013, (21 x 28 cm).

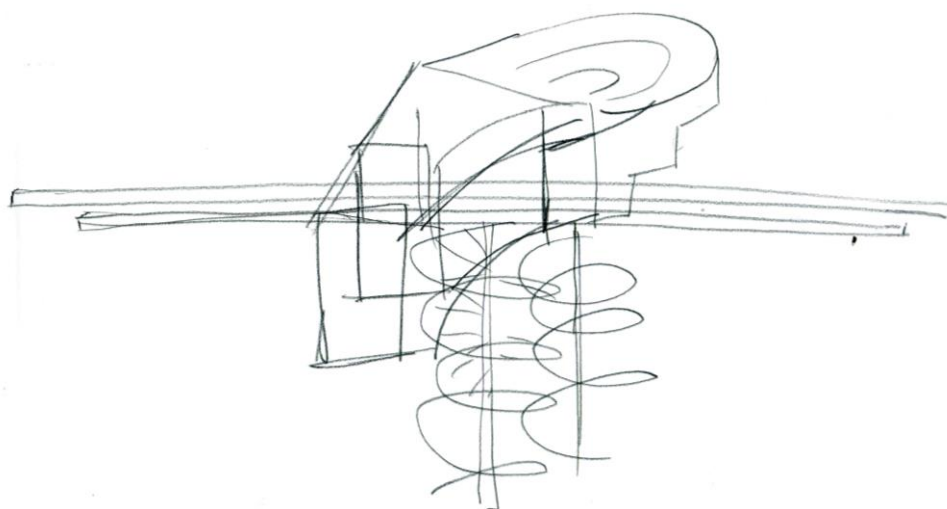


Fig. 109 – Estudo grafite sobre papel de implementação da escultura, *A Tendency to Forget*, espaço Museu Coleção Berardo, Lisboa, 2015, (21 x 28 cm).

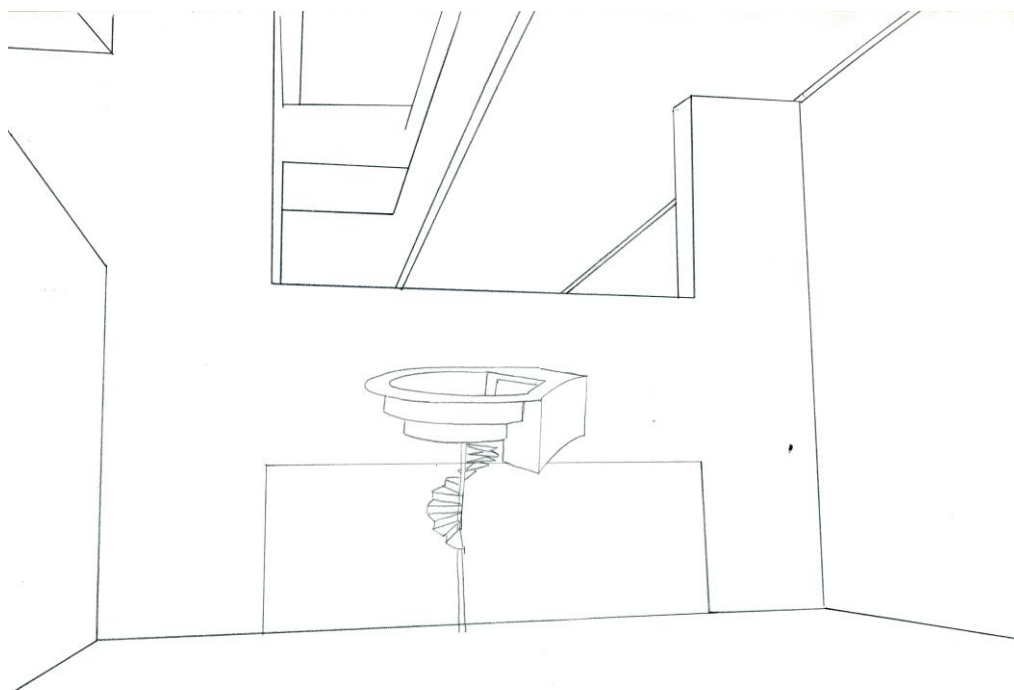


Fig. 110 – Estudo grafite sobre papel de implementação da escultura, *A Tendency to Forget*, espaço Museu Coleção Berardo, Lisboa, 2015, (21 cm x 28 cm).

Anexo F – Maquetes de investigação para escultura *A Tendency to Forget* (2015)

Índice de figuras:

Fig. 111 – Maquete <i>A Tendency to Forget</i> , 2012	296
Fig. 112 – Maquete <i>A Tendency to Forget</i> , 2012	296
Fig. 113 – Maquete <i>A Tendency to Forget</i> , 2012	297
Fig. 114 – Maquete <i>A Tendency to Forget</i> , 2012	297
Fig. 115 – Maquete <i>A Tendency to Forget</i> , 2012	298
Fig. 116 – Maquete <i>A Tendency to Forget</i> , 2012	298
Fig. 117 e Fig. 118 – Maquete, <i>Study for Viewing Cabinet For Jorge and Margot Dias, I</i> , 2013	299
Fig. 119 e Fig. 120 – Maquete, <i>Study for Viewing Cabinet For Jorge and Margot Dias, I</i> , 2013	299
Fig. 121 e Fig. 122 – Maquete, <i>Study for Viewing Cabinet For Jorge and Margot Dias, II</i> , 2013	300
Fig. 123 – Maquete, <i>Study for Viewing Cabinet For Jorge and Margot Dias, II</i> , 2013	301
Fig. 124 a Fig. 127 – Instruções de manuseamento do dispositivo eletrónico	302

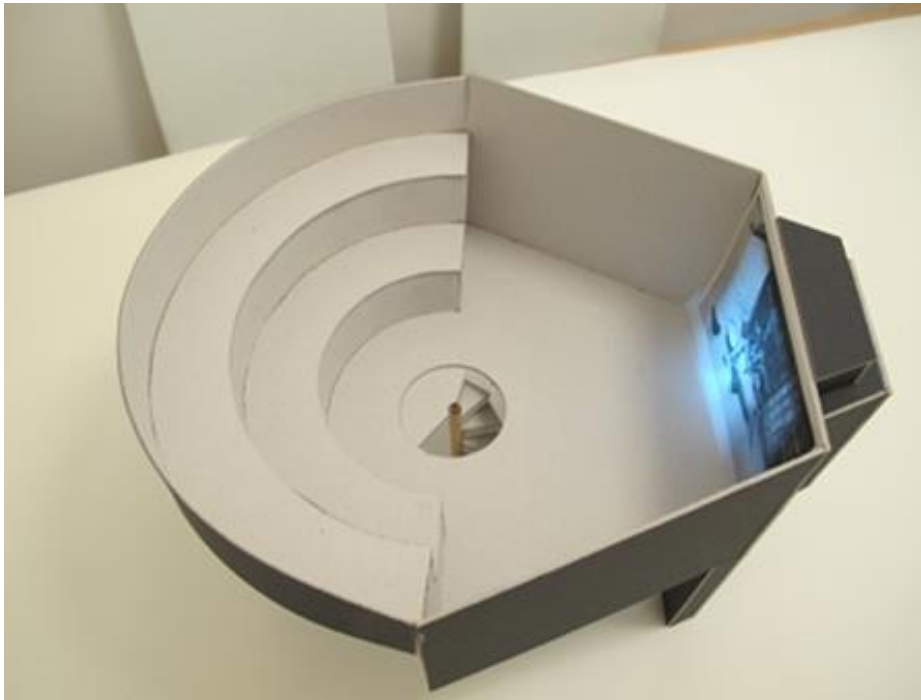


Fig. 111 – Maquete *A Tendency to Forget* (espaço para projeção de filmes), 2012, (21 x 28 cm).



Fig. 112 – Maquete *A Tendency to Forget* (espaço para projeção de filmes), 2012, (21 x 28 cm).

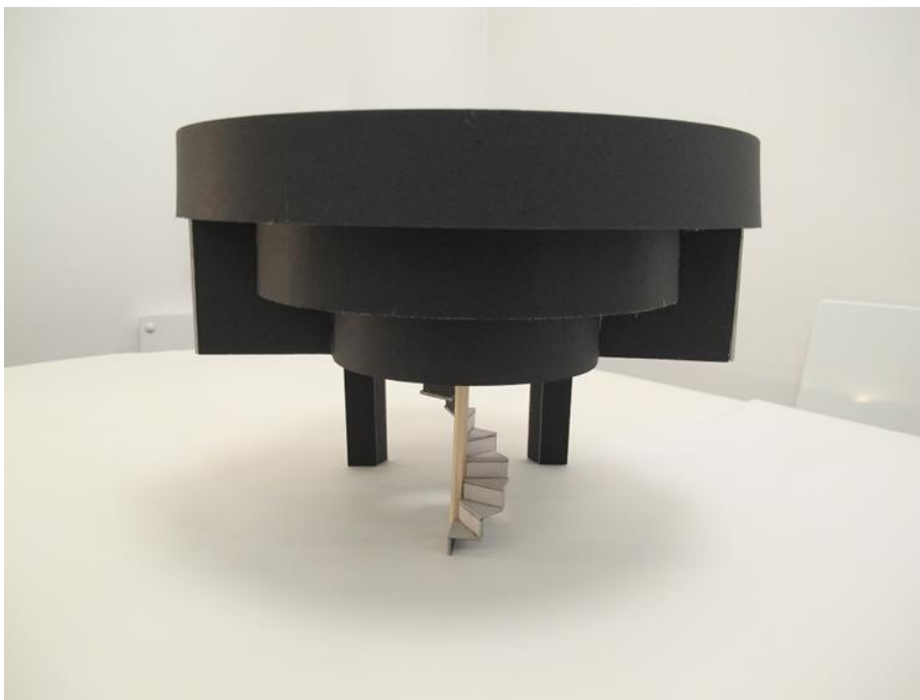


Fig. 113 – Maquete *A Tendency to Forget* (espaço para projeção de filmes), 2012, (21 x 28 cm).

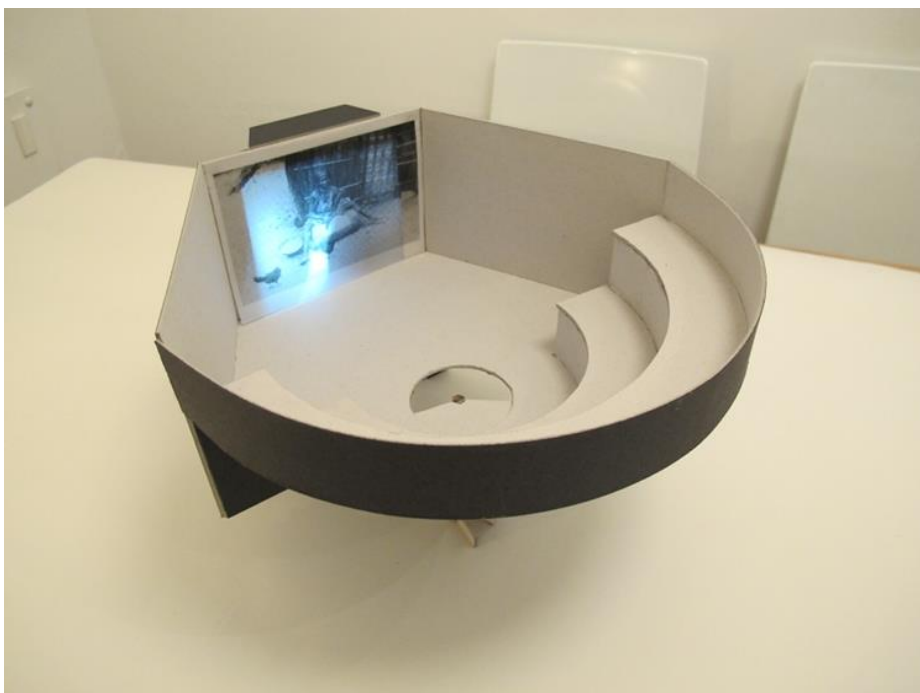


Fig. 114 – Maquete *A Tendency to Forget* (espaço para projeção de filmes), 2012, (21 x 28 cm).

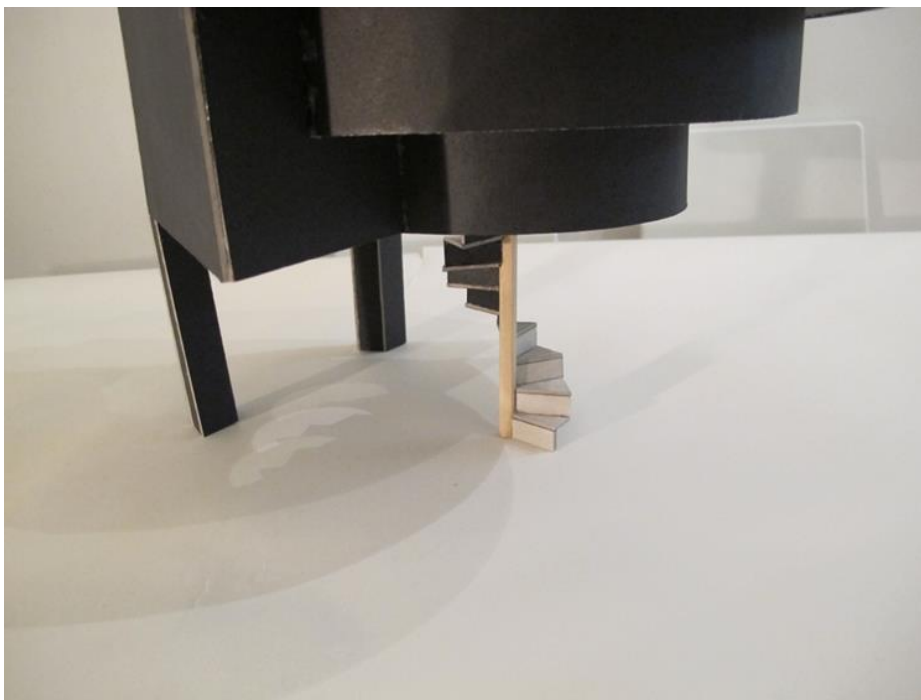


Fig. 115 – Maquete *A Tendency to Forget* (espaço para projeção de filmes), 2012, (21 x 28 cm).

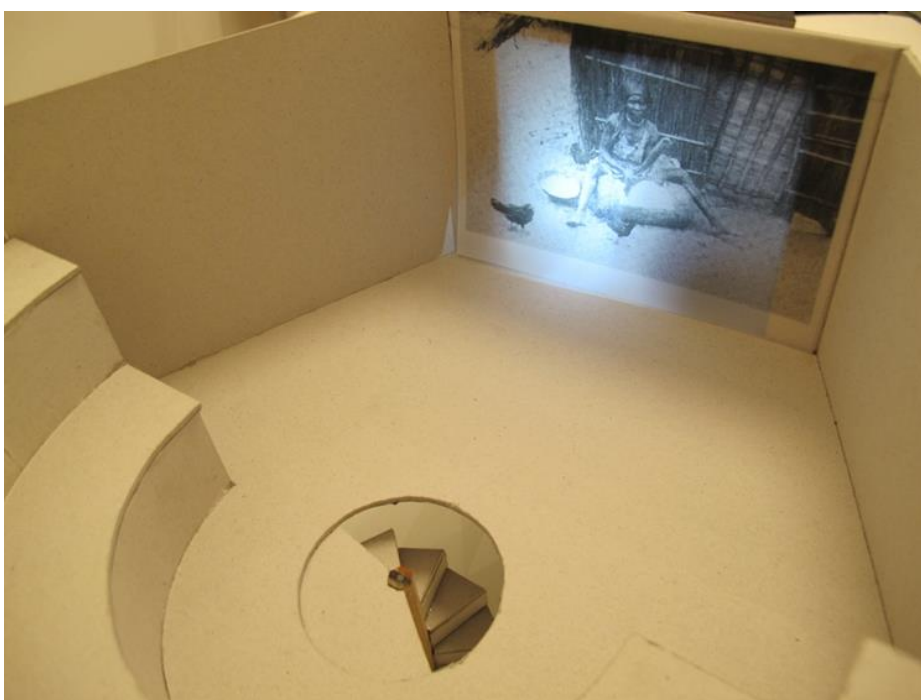


Fig. 116 – Maquete *A Tendency to Forget* (espaço para projeção de filmes), 2012, (21 x 28 cm).



Fig. 117 e Fig. 118 – Maquete, *Study for Viewing Cabinet For Jorge and Margot Dias, I*. Madeira, alumínio e dispositivo eletrônico, suporte vídeo, 2013, (107,5 x 79 x 99 cm).



Fig. 119 e Fig. 120 – Maquete, *Study for Viewing Cabinet For Jorge and Margot Dias, I*. Madeira, alumínio e dispositivo eletrônico, suporte vídeo, 2013, (107,5 x 79 x 99 cm).



Fig. 121 – Maquete, *Study for Viewing Cabinet For Jorge and Margot Dias, II*. Madeira, alumínio e dispositivo eletrônico, suporte vídeo, 2013, (100 x 165 x 72 cm).



Fig. 122 – Maquete, *Study for Viewing Cabinet For Jorge and Margot Dias, II*. Madeira, alumínio e dispositivo eletrônico, suporte vídeo, 2013, (100 x 165 x 72 cm).



Fig. 123 – Maquete, *Study for Viewing Cabinet For Jorge and Margot Dias, II*. Madeira, alumínio e dispositivo eletrônico, suporte vídeo, 2013, (100 x 165 x 72 cm).



Fig. 124 e Fig. 125 – Instruções de manuseamento do dispositivo eletrônico, suporte vídeo.



Fig. 126 e Fig. 127 – Instruções de manuseamento do dispositivo eletrônico, suporte vídeo.

Anexo G – *A Tendency to Forget* (2015)

Índice de figuras:

Fig. 128 à Fig. 133 – Escultura <i>A Tendency to Forget</i> , 2015	304
Fig. 134 à Fig. 136 – Antigo Ministério do Ultramar	308
Fig. 137 e Fig. 138 – Museu Nacional de Etnologia	310
Fig. 139 e Fig. 140 – Antigo Ministério do Ultramar e Museu Nacional de Etnologia	310
Fig. 141 à Fig. 143 – Registos videográficos dos filmes de Margot Dias (Arquivo do Museu Nacional de Etnologia)	312
Fig. 144 à Fig. 147 – Stills da componente videográfica de <i>A Tendency to Forget</i>	314

Todas as imagens incluídas neste anexo reportam à exposição *A Tendency to Forget* no Museu Coleção Berardo, Lisboa, 2015.

Ficha técnica:

1 Escultura: MDF, vigas de pinho (11 metros), ferro. Dimensões: 180 x 485 x 580 cm

7 Fotografias: Impressão jato de tinta sobre papel fotográfico. Dimensões: 68 x 102 cm

Vídeo 16:9, cor, som; 15' loop



Fig. 128.



Fig. 129.



Fig. 130.



Fig. 131

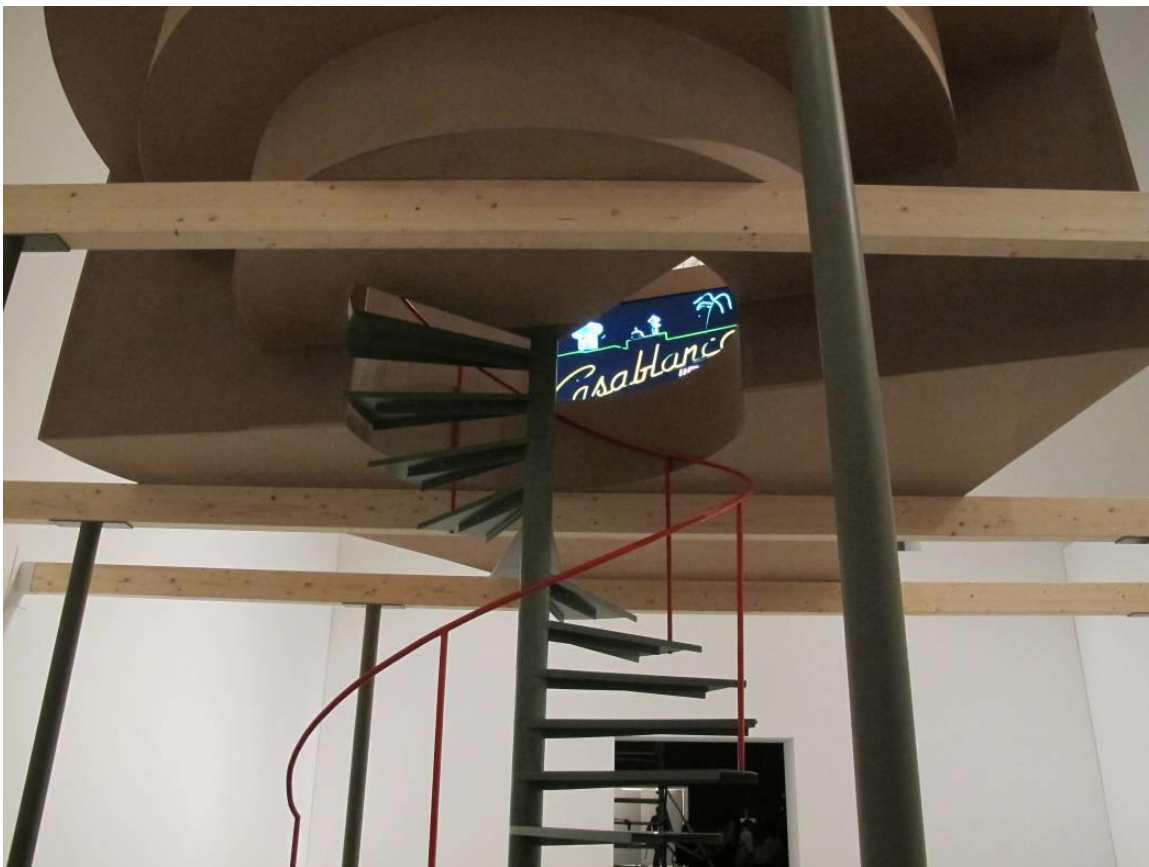


Fig. 132.



Fig. 128, Fig. 129, Fig. 130, Fig. 131, Fig. 132, Fig. 133 – A escultura *A Tendency to Forget* instalada no espaço Museu Coleção Berardo, Lisboa, junho de 2015.



Fig. 134.



Fig. 135.



Fig. 134, Fig. 135, Fig. 136 – Antigo Ministério do Ultramar, Lisboa, componente fotográfica de *A Tendency to Forget*, 2015.





Fig. 137 e Fig. 138 – Museu Nacional de Etnologia, Lisboa, componente fotográfica de *A Tendency to Forget*, 2015.





Fig. 139 e Fig. 140 – Antigo Ministério do Ultramar e Museu Nacional de Etnologia, Lisboa, componente fotográfica de *A Tendency to Forget*, 2015.



Fig. 141.



Fig. 142.

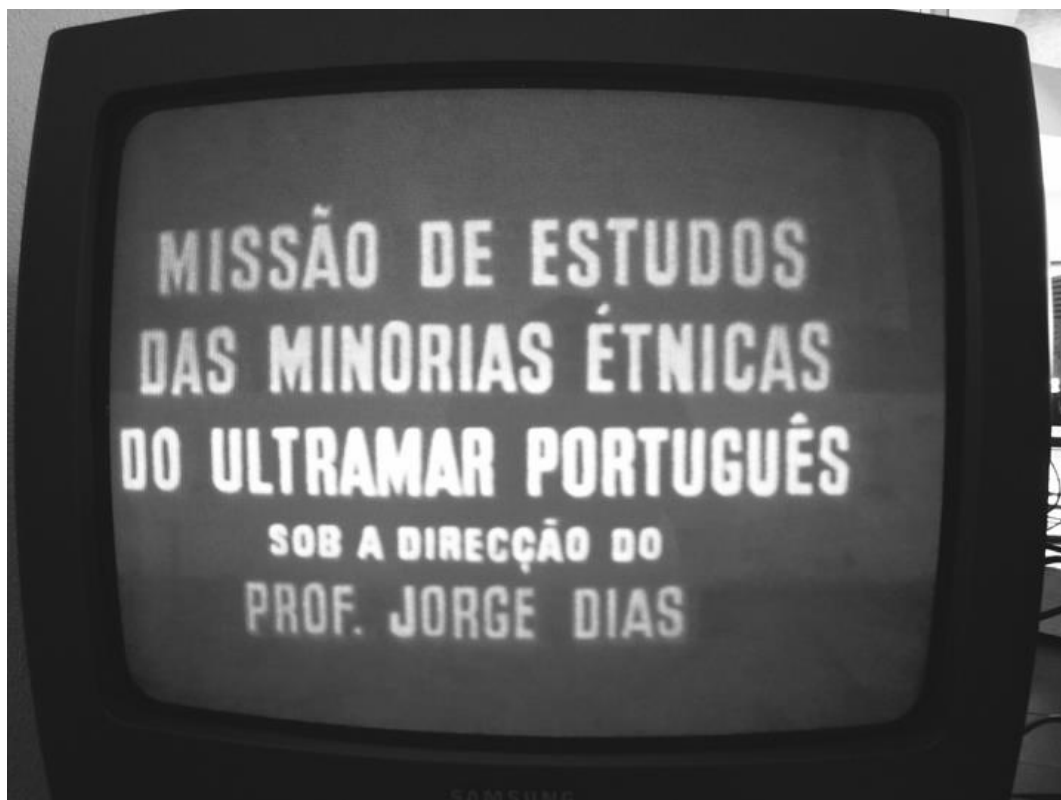


Fig. 141, Fig. 142 e Fig. 143 – Registos videográficos dos filmes de Margot Dias, componente videográfico de *A Tendency to Forget*, 2015.



Fig. 144.



Fig. 145.



Fig. 146.



Fig. 144, Fig. 145, Fig. 146 e Fig. 147 – Stills da componente videográfica de *A Tendency to Forget*, 2015.